# Schalcken

## Gemalte Verführung

Wallraf
das Museum
WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM & FONDATION CORBOUD

belser

# Schalcken

## Gemalte Verführung

# Schalcken
## Gemalte Verführung

Herausgegeben von Anja K. Sevcik

Mit Textbeiträgen von
Nicole Elizabeth Cook, Marcus Dekiert, Wayne Franits,
Guido M.C. Jansen, Sander Paarlberg, Eddy Schavemaker,
Anja K. Sevcik

Wallraf
das Museum
WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM & FONDATION CORBOUD

belser

Die Ausstellung

**Schalcken – *Gemalte Verführung***

steht unter der Schirmherrschaft der Botschafterin des Königreichs der Niederlande in Berlin, Frau Monique van Daalen, und des Botschafters der Bundesrepublik Deutschland in Den Haag, Herrn Franz Josef Kremp.

Königreich der Niederlande

Botschaft
der Bundesrepublik Deutschland
Den Haag

Der Ausstellungskatalog wurde großzügig gefördert
durch die Ernst von Siemens Kunststiftung.

EvS
ERNST VON SIEMENS
KUNSTSTIFTUNG

# Inhalt

# Vorwort

Godefridus Schalcken zählt nicht zu jenen Meistern des so genannten „Goldenen Zeitalters" der niederländischen Malerei, die dem Kunstfreund unmittelbar in den Sinn kommen. Seiner heute überschaubaren Bekanntheit steht eine enorme Wertschätzung zu Lebzeiten und bis hinein in das frühe 19. Jahrhundert entgegen. Eine große europäische Galerie ohne eines der zu Höchstpreisen gehandelten Virtuosenstücke Schalckens wäre schlechterdings undenkbar gewesen, ja als unvollständig betrachtet worden. Erst die enthusiastische Wiederentdeckung der „typisch holländischen", bürgerlich geprägten Malkunst des 17. Jahrhunderts im fortgeschrittenen, zunehmend bürgerlichen 19. Jahrhundert und die seither anhaltende Hochschätzung – der bis dahin faktisch vergessene Johannes Vermeer sei stellvertretend genannt – hat die elegante und hoch entwickelte holländische Malkunst der Jahrzehnte nach 1670 ins Hintertreffen geraten lassen und mit ihr wundervolle Meister des Pinsels – wie Godefridus Schalcken.

Es gilt diesen Maler, dessen Werke heute in allen großen Galerien der Welt zu finden sind, neu zu entdecken, als einen maltechnisch brillanten, als einen thematisch vielseitigen, ja universalen Maler und als einen der bedeutendsten Vertreter der holländischen Malschule im ausklingenden 17. Jahrhundert. Schalcken malte staunenswert lebensvolle Porträts (nicht zuletzt seiner selbst), geistreich-unterhaltsame Genreszenen, originell aufgefasste Historiengemälde, dazu die überzeugendsten Nachtstücke mit Kerzenbeleuchtung in der Geschichte der Kunst überhaupt.

Anhand von rund 80 Gemälden – und damit etwa eines Drittels seines Gesamtwerks – bietet sich nunmehr erstmalig die Gelegenheit, den Maler in umfassender Weise kennen und schätzen zu lernen. Dass dies vor seinen qualitätvollsten Werken möglich ist, verdankt sich der Leihfreudigkeit zahlreicher öffentlicher und privater Sammlungen in ganz Europa und den Vereinigten Staaten. Diese Bereitschaft, unser Projekt zu unterstützen, spiegelt auch das große Interesse der Fachwelt – die besten Kenner des Malers stellten ihre Expertise für die Essays und Katalogeinträge des Katalogbandes zur Verfügung: Nicole Elizabeth Cook, Wayne Franits, Guido M. C. Jansen, Eddy Schavemaker und Sander Paarlberg ist herzlich für ihre gehaltvollen Beiträge zu danken. Weitere Kolleginnen und Kollegen werden im Rahmen eines großen Fachkongresses im Januar 2016 weitere Aspekte von Schalckens Werk und Leben beleuchten. Auch die für bedeutende Werke des Meisters mittlerweile im Kunsthandel aufgerufenen Preise machen unmissverständlich deutlich: Godefridus Schalcken erfährt eine allgemeine und verdiente Aufwertung.

Diese Entwicklung frühzeitig bemerkt und aufgegriffen zu haben, ist das Verdienst der Kuratorin der Ausstellung, Anja K. Sevcik, der Kuratorin für die Barockabteilung des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud. Anja K. Sevcik wechselte Anfang 2014 von der Nationalgalerie Prag nach Köln und erdachte, konzipierte, erstellte und organisierte mit bewundernswertem Engagement Ausstellung und begleitenden Katalog. Dafür gebührt ihr großer Dank. Sie erfuhr dabei tatkräftige Unterstützung

durch Luisa Senkowsky, die ihr als Praktikantin zur Seite stand, sowie durch das bewährte Team unseres Hauses – zu allererst durch unsere Ausstellungsleiterin Barbara Trier. Reinhard Rasch erledigte ebenso souverän die umfangreichen Registrar-Aufgaben, wie Stefan Swertz für die Pressearbeit und Stephanie Sonntag für den Bereich der Museumsdidaktik sorgten. Ihnen allen sei ebenso herzlich gedankt wie unserer Hausmannschaft um Bruno Breuer, die für den Aufbau der Ausstellung verantwortlich war, sowie dem Team der Haustechnik und Tobias Nagel für die Einrichtung der EDV-Technik. Das Team der Restaurierungsabteilung um Iris Schaefer besorgte die aufwändige konservatorische Betreuung der zahlreichen Leihgaben. Ein besonders herzlicher Dank gebührt Caroline von Saint-George für die Restaurierung des Kölner Schalcken-Gemäldes und dessen eindrucksvolle Dokumentation in der Ausstellung.

Zahlreichen Kolleginnen und Kollegen gilt herzlicher Dank für Rat und Unterstützung, so besonders Junko Aono, Marina Aarts, Ronni Baer, Reinhold Baumstark, Irene Bischoff, Nina Buhne, Alec Cobbe, CODART und der Direktorin Gerdien Verschoor, Mireille Cornelis, Charles Dumas, Frederic J. Duparc, Pamela Fowler, Thomas Fusenig, Bettina Gembruch, George Gordon, Irene Groeneweg, Bob P. Haboldt, Karen Hearn, Christiane Hoffrath, Willem Jan Hoogsteder, Robrecht Janssen, Thomas Ketelsen, Roland Krischel, Friso Lammertse, Erik Löffler, Norbert Middelkoop, Ilja Mostert, Paul van Oosten, Robert-Jan te Rijdt, Jean-Pierre van Rijen, Sarah Salomon, Barbara Schaefer, Elisabeth Scheeben, Hana Seifertová, Richard Stephens und David Stecker.

Mit der Ausstellung *Gemalte Verführung* hält eine neue Beleuchtungstechnik im Sonderausstellungsbereich des Museums Einzug: Erstmals kommen LED-Spots zum Einsatz, welche die kostbaren Gemälde Schalckens in das bestmögliche Licht rücken. Philips Lighting Solutions stellt Leuchten neuester Entwicklung zur Verfügung, deren Vorgängergeneration bereits im neuen Amsterdamer Rijksmuseum mit eindrucksvollem Ergebnis Verwendung gefunden haben. Wir werden diese Leuchten auch künftig hier im Hause nutzen können. Der Firma Philips GmbH ist großer Dank für ein großzügiges Engagement zu sagen. Besonders ist Herrn Geschäftsführer Roger Karner sowie Andreas Rindt, Iska Schönfeld, Björn Olters, Inge van de Wouw, Mayulé O. Torres López und Luc van der Poel zu danken.

Für die uns abermals gewährte Unterstützung ist dem Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen unter der Leitung von Frau Ministerin Ute Schäfer zu danken. In den Dank sind Herr Staatssekretär Bernd Neuendorf, Ingrid Stoppa-Sehlbach und Norbert Madiwe einbezogen. Bei der Bezirksregierung Köln ist Jochen Link und Britta Fiedeler zu danken. Ein ebenso herzlicher Dank geht an die Ernst von Siemens Kunststiftung unter ihrem Geschäftsführer Martin Hoernes für die gewährte Unterstützung für die Publikation des Katalogs. Den Freunden des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud und des Museum Ludwig e.V. ist für die Produktion eines Saalführers zu danken.

Als eine besondere Auszeichnung empfinden wir, dass I. E. Monique van Daalen, Botschafterin des Königreichs der Niederlande in Berlin, und Franz Josef Kremp, Botschafter der Bundesrepublik Deutschland in Den Haag, gemeinsam die Schirmherrschaft für unser Ausstellungsprojekt übernommen haben. Ebenso freut es uns, dass die Ausstellung im Anschluss im Dordrechts Museum, in der Heimatstadt Schalckens, zu sehen sein wird. Herrn Direktor Peter J. Schoon, dem verantwortlichen Kurator Sander Paarlberg und dem Museumsteam in Dordrecht gilt herzlicher Dank für die gute Zusammenarbeit.

*Marcus Dekiert*

# Grußwort

Geboren und aufgewachsen in Amsterdam, hatte ich das Glück, das Erbe des Goldenen Zeitalters in meiner unmittelbaren Umgebung um mich zu haben. Diese reiche künstlerische Epoche ist in Amsterdam noch heute gegenwärtig. Denken Sie an das Paleis op de Dam, das Rembrandthaus oder, als Höhepunkt, das im April 2013 wieder eröffnete Rijksmuseum mit seiner diesbezüglichen Kollektion. Kunst kann einer Epoche eine noch Jahrhunderte später sichtbare Prägung verleihen, und das hat das 17. Jahrhundert getan.

Die Pflege von Traditionen steht für das Vermitteln von Kunst und Kulturgütern an nachfolgende Generationen. Dabei wird aber natürlich auch eine Auswahl getroffen. Jede Generation gibt das weiter, was ihr besonders wertvoll erscheint. Jede folgende Generation hat das Recht und die Möglichkeit, sich daran zu orientieren oder sich einen eigenen Zugang zu schaffen. Je besser dokumentiert eine Epoche ist, desto besser.

Godefridus Schalcken gehört zu den wichtigsten niederländischen Malern. Seine Portraits und theatralen Genre-Gemälde zählten zu den begehrtesten ihrer Zeit. Aber durch die geschmacklichen Vorlieben des 19. Jahrhunderts geriet er etwas aus der Mode. Seither stand er im Schatten seiner berühmten Lehrmeister Gerrit Dou, seinerseits ein Rembrandtschüler, und Samuel Hoogstraten. Zu Unrecht, wie das Kölner Wallraf-Richartz-Museum mit der Ausstellung *Gemalte Verführung*, der weltweit ersten Übersichtsausstellung seines Werks, nun zeigt. Diese Wiederentdeckung ist mehr als die Summe ihrer Teile: So wird die Ausstellung der Kunstgeschichte einen wichtigen Dienst erweisen, wenn wir bedenken, dass die einzige Monographie des Malers aus den 1980er-Jahren stammt und bereits vergriffen ist. Die besondere Leistung des Museums, das in diesem Jahr schon die zweite große Ausstellung eines holländischen Meisters zeigt, wird daher in den Niederlanden sehr geschätzt, davon zeugt nicht zuletzt die Übernahme der Ausstellung durch das Dordrechts Museum im Frühjahr 2016.

Dem Wallraf-Richartz-Museum gebührt für das Zusammenführen von Schalckens beeindruckendem Œuvre großer Respekt und Dank.

*Monique van Daalen*

Botschafterin des Königreichs der Niederlande in Deutschland

# Grußwort

Mit großer Freude habe ich als deutscher Botschafter in den Niederlanden gemeinsam mit der niederländischen Botschafterin in Deutschland die Schirmherrschaft über die Ausstellung *Schalcken – Gemalte Verführung* übernommen.
Godefridus Schalcken war ein die europäischen Grenzen überschreitender und international erfolgreicher Künstler. In den Niederlanden geboren und ausgebildet, später in England und beim pfälzischen Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf tätig, rasch an allen Höfen in Europa gesucht und bestens bezahlt. Ein Blick auf seine kostbaren Gemälde macht verständlich, was die Kunstfreunde, seine Auftraggeber und Sammler in London, Düsseldorf, Florenz, Kopenhagen oder Den Haag begeisterte: Mit Bedacht bildete er seine herausragenden Qualitäten als Feinmaler aus und schuf mit dem effektvoll von Kerzenlicht erleuchteten Nachtstück eine nachhaltig wirkende Spezialisierung, ein Alleinstellungsmerkmal – vor allem aber: eine gut entwickelte und geschickt verkaufte Marke. Jeder Sammler, der auf sich hielt, musste mindestens ein Werk dieses Meisters in seinem Kabinett vorweisen können. Die großen Galerien der Welt zeugen noch heute davon.
Es ist daher an der Zeit, dass diesem Godefridus Schalcken nun erstmals eine große Ausstellung gewidmet wird, die es ermöglicht, seine künstlerischen Fertigkeiten als Porträtist, als Maler von Genreszenen und bedeutsamen Historien sowie als gelegentlichen Schöpfer von Stillleben und Landschaften zu erfahren. Dass sich die Museen in Köln und Dordrecht, der Heimatstadt des Malers, zusammengefunden haben, diesen wunderbar vielseitigen Künstler einem großen Publikum vorzustellen, ist ein Glücksfall. Denn mit den Werken des Godefridus Schalcken rückt der grandiose Ausklang des ruhmreichen Goldenen Zeitalters der niederländischen Malerei in den Blick und damit die hoch qualitätvolle Bildkunst der Malergeneration nach Rembrandt, die mit Adriaen van der Werff, Rachel Ruysch, Jan van Huysum, Jan Weenix oder eben Schalcken eine Vielzahl von Talenten höchster Güte hervorbrachte.
Besonders freut es mich, dass diese Ausstellung in gleichem Maße auf ein deutsches wie auch ein niederländisches Publikum ausgerichtet ist. Sie ist damit auch ein sichtbares Beispiel des außerordentlich dichten und intensiven Kulturaustausches zwischen den Niederlanden und Deutschland. Diesen weiter zu vertiefen und wo möglich zu unterstützen, gehört auch zu den Aufgaben eines deutschen Botschafters in den Niederlanden.
Ich wünsche daher diesem vorbildlichen deutsch-niederländischen Projekt den besten Erfolg. Mögen viele Besucher der Verführung der faszinierenden Werke des Godefridus Schalcken erliegen.

*Franz Josef Kremp*

Botschafter der Bundesrepublik Deutschland in den Niederlanden

# Niederländische Meister des Lichts
## Godefridus Schalcken und Philips

Das internationale Jahr des Lichts der UNESCO in 2015 hat viele Höhepunkte – einer davon ist die Ausstellung *Schalcken – Gemalte Verführung*, die das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud dem Maler Godefridus Schalcken widmet. Der Niederländer gilt als Meister des Lichts in der barocken Malerei.

Schalcken setzt Tageslicht und das erste Kunstlicht, die Kerze, mit technischer Brillanz und Raffinesse in seinen Werken ein. Mittels Licht erzeugt er Stimmungen und Emotionen, die uns auch hunderte Jahre später noch in ihren Bann ziehen.

Auch Philips ist seit über einhundert Jahren dem Licht verpflichtet und sorgt mit Lichtlösungen für das richtige Licht am richtigen Platz. Licht zum Wohlfühlen, um produktiv zu sein, um Sicherheit zu schaffen – oder für Kunstwerke wie die Bilder von Godefridus Schalcken, die erst mit der richtigen Beleuchtung ihre volle Wirkung entfalten.

Um dieser *Gemalten Verführung* gerecht zu werden, setzt Philips im Wallraf-Richartz-Museum eine vollkommen neue Generation von LED-Strahlern ein. Das speziell für Museen entwickelte Beleuchtungssystem wurde erstmals 2014 im Amsterdamer Rijksmuseum installiert. Die weiterentwickelte Ausführung der Strahler erlaubt für jedes Bild eine individuelle Ausleuchtung: als Spot, als Rahmen, zur flächigen Ausleuchtung oder zur Gestaltung von Akzenten, obgleich immer nur ein und derselbe Typ von LED-Leuchte verwendet wird. Das ist ähnlich einmalig, wie die Fähigkeit des Godefridus Schalcken, seine Bilder durch die Wirkung des Lichts scheinbar zum Leben zu erwecken.

Zudem erzeugen die LED-Strahler weniger Wärme und kommen im Gegensatz zu den entsprechenden herkömmlichen Lichtquellen ohne schädliche UV-Anteile im Licht aus, ohne Kompromisse bei der Brillanz eingehen zu müssen. Das Wallraf-Richartz-Museum spart zudem bis zu 80 Prozent Energie gegenüber der bisherigen Beleuchtungslösung. Das mindert die Kosten und entlastet die Umwelt. Die Beleuchtung ist zudem variabel und lässt sich jederzeit an neue Ausstellungskonzepte und künftige Themen optimal anpassen. Das bedeutet Flexibilität ohne neue Investitionen oder Einschränkung in der Nutzung des Lichts für künftige Exponate.

Viele Jahre nach dem Meister des Lichts sind wir stolz, diese Brücke von der Kerze zur LED neu zu schlagen. Besucher der *Gemalten Verführung* können sich darauf freuen, die Gestaltungskraft von Licht in Godefridus Schalckens Werken und in den Ausstellungsräumen des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud besonders bewusst wahrnehmen zu können.

*Roger Karner*

Geschäftsführer Philips GmbH

# Verzeichnis der Leihgeber

Wir danken den Eigentümern, Direktoren und Kollegen aller leihgebenden Sammlungen und Institutionen für ihre Unterstützung:

*Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum*
(Peter van den Brink, Sylvia Böhmer)

*Amersfoort, Stichting Teding van Berkhout*
(Ferdinand Teding van Berkhout)

*Amsterdam, Rijksmuseum*
(Wim Pijbes, Gregor J.M.Weber, Pieter Roelofs)

*Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie*
(Michael Eissenhauer, Bernd Lindemann, Katja Kleinert)

*Bridlington, Sewerby Hall Museum and Art Gallery*
(Neil Adams, Janice Smith, David Marchant)

*Den Bosch, Noordbrabandts Museum*
(Charles de Mooij, Paul Huys Janssen)

*Den Haag, Hoogsteder & Hoogsteder*
(Willem Jan Hoogsteder, Emilie den Tonkelaar)

*Den Haag, Mauritshuis*
(Emilie Gordenker, Quentin Buvelot)

*Dordrecht, Dordrechts Museum und Huis Van Gijn*
(Peter J. Schoon, Sander Paarlberg, Wyke Sybesma)

*Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister*
(Hartwig Fischer, Uta Neidhardt)

*Dublin, National Gallery of Ireland*
(Sean Rainbird, Adriaan E. Waiboer)

*Edinburgh, Scottish National Galleries*
(Michael Clark, Tico Seifert)

*Florenz, Galleria degli Uffizi*
(Antonio Natali, Francesca de Luca)

*Frankfurt am Main, Städel Museum*
(Max Hollein, Jochen Sander, Almut Pollmer-Schmidt)

*Hamburg, Hamburger Kunsthalle und Kupferstichkabinett*
(Hubertus Gaßner, Sandra Schmidt, Andreas Stolzenburg)

*Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle*
(Pia Müller-Tamm, Holger Jacob-Friesen)

*Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel,*
*Gemäldegalerie Alte Meister* (Bernd Küster, Justus Lange)

*Kopenhagen, Statens Museum for Kunst*
(Mikkel Bogh, Eva de la Fuente Pedersen )

*Leamington Spa, Art Gallery and Museum*
(Chloé Johnson, Alice Sutton)

*Leiden, Museum De Lakenhal*
(Meta Knol, Christiaan Vogelaar)

*London, The National Gallery, London*
(Gabriele Finaldi, Nicolas Penny, Betsy Wieseman,
Lelia Packer)

*Middelburg, Zeeuws Museum*
(Marjan Ruiter, Caroline van Santen)

*München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek*
(Bernhard Maaz, Klaus Schrenk, Bernd Ebert)

*Naples, Rose-Marie and Eijk van Otterloo Collection*
(Eijk und Rose-Marie van Otterloo, Jean Woodward)

*New York, The Leiden Collection*
(Thomas S. Kaplan und Dafna Recanati Kaplan,
Dominique Surh*)*

*Nimwegen, Museum Het Valkhof*
(Jan van Laarhoven, Marijke Brouwer)

*Oxford, The Ashmolean Museum*
(Alexander Sturgis, Christopher Brown)

*Prag, Národní galerie v Praze*
(Jiří Fajt, Andrea Steckerová)

*Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung*
(Johannes Waldburg-Zeil)

*Schwerin, Staatliches Museum Schwerin / Ludwigslust / Güstrow*
(Dirk Blübaum, Gero Seelig)

*Syracuse (NY),*
(Wayne und Linnéa Franits)

*Vaduz / Wien, Liechtenstein. The Princely Collections*
(S. D. Hans-Adam II. Fürst von und zu Liechtenstein,
Johann Kräftner)

sowie allen privaten Leihgebern, die ungenannt bleiben möchten.

# Essays

# Ein Künstlerleben und seine Zeit*

*Guido M. C. Jansen*

## Herkunft

Godefridus Schalcken wurde 1643 in dem kleinen, zwischen Breda und Dordrecht gelegenen Ort Made geboren. Taufregister aus dieser Zeit sind leider nicht erhalten. Godefridus war das dritte Kind des jungen Pfarrers von Made und Drimmelen, Cornelis Schalcken, der, wie es unter Pfarrern üblich war, auch die latinisierte Form seines Namens verwendete: Schalckius (Abb. bei Kat. Nr. 38.1). Cornelis wurde 1610 in Heusden geboren und schloss am 31. Januar 1631 in Leiden sein Theologiestudium ab.[1] Im Jahre 1635 wurde er zum Pfarrer der nahe bei Heusden gelegenen Orte Eethen und Drongelen berufen.[2] Der Pfarrer von Heusden selbst war Martinus Lydius, Sohn des Dordrechter Predigers Balthasar Lydius (Abb. 1) und dessen erster Ehefrau Aletta Jacobsdr. de Witt (1581–1607). Martinus' jüngere Halbschwester, die ebenfalls Aletta hieß (1612–1678), führte ihrem unverheirateten Bruder den Haushalt. In ihr sollte Cornelis Schalcken dann auch seiner späteren Ehefrau begegnen. Sie war die einzige Tochter aus der zweiten Ehe Balthasars mit Anna van der Mijle. Letztere wurde mitunter auch Mylius genannt, da ihr Vater Jacob ebenfalls Pfarrer in Dordrecht war.[3]

Die Ehe von Cornelis Schalcken, „Diener des göttlichen Wortes zu Eethen und Drongelen", und Aletta Lydius, „junge Tochter" aus Dordrecht und wohnhaft in Heusden, wurde am Dienstag, den 11. März 1636, daselbst vollzogen.[4] Alle Brüder von Aletta – Isaac (1604–1660), Martinus (1607–1656), Jacobus (1610–1679) und Samuel (1617–1691) – folgten ihrem Vater im Pfarramt, so lag es nur nahe, dass auch sie jemanden aus dem geistlichen Stand heiratete.

Cornelis war seit 1642 Pfarrer von Made und Drimmelen. 1654 wurde er zum Rektor der Lateinschule in Dordrecht ernannt, dieses Amt sollte er bis zu seinem Tod ausüben. Am 23. Mai 1674 wurde er in Dordrecht begraben. Die neue Stelle an der Lateinschule war nicht nur besser bezahlt, sondern auch mit größerem gesellschaftlichen Ansehen verbunden. Bekam ein Pfarrer etwa 500 Gulden pro Jahr, so betrug das Jahresgehalt eines Rektors 800 Gulden.[5] Aus Cornelis' Ehe mit Aletta erreichten acht Kinder das Erwachsenenalter: Balthazar, Anna, Godefridus, Maria (Kat. Nr. 12), Cornelis, Aletta, Barbara und Johannes.[6] Balthazar und Johannes entschieden sich ebenfalls für den Pfarrberuf, Ersterer in Pernis und Letzterer in Charlois. Cornelis wurde 1683 zum Schultheiß und Verwalter des Handwerkgebietes Cromstrijen ernannt. Alle genannten Orte liegen zwischen Dordrecht und Rotterdam.[7]

**1** *Godefridus Schalcken, Porträt des Balthasar Lydius (Dordrecht, Huis Van Gijn)*

2 Godefridus Schalcken, Porträt des Gerrit Dou (Dordrecht, Huis Van Gijn)

3 Anthony Vreem, Porträt eines Jungen (Dordrecht, Dordrechts Museum)

## Ausbildung

Wie seine beiden Brüder wurde auch Godefridus zunächst an der Lateinschule mit Blick auf ein späteres Theologiestudium ausgebildet, das umfangreiche Lateinkenntnisse erforderte. Er entschied sich indes für eine andere Richtung. „Seine Neigung zur Kunst veranlasste ihn, dem Studium der Sprachen, obgleich er darin schon Fortschritte gemacht hatte, Lebewohl zu sagen", so Arnold Houbraken, ebenfalls Dordrechter und späterer Biograf Schalckens.[8] Schalckens Kunstausbildung erfolgte zunächst im Dordrechter Atelier von Samuel van Hoogstraten am Marktveld (dem heutigen Scheffersplein), wahrscheinlich zusammen mit Arent de Gelder und Cornelis van der Meulen. Dies dürfte um 1658…60 gewesen sein … seine Ausbildung dort dauerte jedoch sicherlich nur bis Mai 1662, da sein Lehrer dann nach London ging.[9] Dass die Wahl auf van Hoogstraten als Lehrmeister fiel, ist gewiss dessen Zusammenarbeit mit einem Onkel von Godefridus, Pfarrer Jacobus Lydius, zu verdanken. Jacobus war zu jener Zeit ein beliebter Schriftsteller, der zahlreiche Bücher in Niederländisch und Latein veröffentlichte. Für einige davon fertigte van Hoogstraten Illustrationen an, wobei es sich zumeist um radierte Titelbilder handelte.[10]

Seine Ausbildung sollte Schalcken bei Gerrit Dou in Leiden abschließen. Angesichts des oben Ausgeführten ist anzunehmen, dass dies um 1662/63 geschah, möglicherweise dauerte sein Aufenthalt in Leiden aber noch weitaus länger. Leider gibt es keine Dokumente, die hierüber Auskunft geben.[11] Glücklicherweise verfügen wir jedoch über ein direktes Zeugnis Schalckens in Form einer Radierung mit dem Porträt von Dou (Abb. 2) und einer Inschrift, die besagt, dass es sich bei dem Porträtierten um Schalckens verehrten Lehrer handelt: „Honoris ergo / Praeceptorum Suum delineavit / G. Schalcken."[12] Ab 1672 ist Godefridus mit großer Regelmäßigkeit wieder in den Dordrechter Archiven dokumentiert, doch dürfte der Maler bereits Mitte der 1660er-Jahre dorthin zurückgekehrt sein.[13]

## Der Beginn einer Künstlerlaufbahn

Zurück in Dordrecht zog der junge Künstler zu seinen Eltern in das Gebäude der Lateinschule, einem vormaligen Kloster an der Nieuwstraat.[14] Dort erteilte Schalcken seiner Schwester Maria in seinem Atelier Kunstunterricht, wahrscheinlich zusammen mit Anthony Vreem (ca. 1660…1681), von dem das Dordrechts Museum eines seiner seltenen Werke besitzt (Abb. 3). Houbraken schreibt über Vreem,

# „A Very Famous Dutch Painter“
## Schalcken in England, 1692–1696*

*Wayne Franits*

Es ist allgemein bekannt, dass Godefridus Schalcken auf dem Höhepunkt seiner Karriere einige Jahre in London verbrachte. Jedoch blieben den Wissenschaftlern lange Zeit genauere Details zu seinem Aufenthalt in Englands Metropole verborgen. Weitgehend ungeklärt sind auch die konkreten Umstände, unter denen viele der Mäzene von Schalcken ihm Gemäldeaufträge erteilten. Dieser Essay widmet sich den angesprochenen Fragen, indem er einen Überblick über Schalckens englische Jahre bietet.[1]
Das Datum der Abreise des Künstlers nach England wurde im späten 19. Jahrhundert von Gerradys H. Veth publiziert. Anhand einer Liste im *Proclamatie boek* (Ankündigungsbuch) der Niederländisch-Reformierten Kirche in Dordrecht konnte er nachweisen, dass Godefridus Schalcken (1643–1706) und dessen Frau, Françoisia (Françoise) van Diemen (1661–1744), am 22. Mai 1692 nach London abgereist waren.[2] Ist es möglich, zwischen diesen wenigen Zeilen zu lesen, was den Künstler dazu veranlasste, seine Heimatstadt zu verlassen und somit auch eine etablierte und lukrative Karriere aufzugeben? Auf persönlicher Ebene ist dies natürlich so gut wie unmöglich herauszufinden, doch können die damaligen wirtschaftlichen Bedingungen und ihre Auswirkungen auf die bildenden Künste in der Republik der Vereinigten Niederlande und in England möglicherweise zur Klärung seiner Beweggründe beitragen.
Wirtschaftshistoriker untersuchten die Umstände, unter denen in den Niederlanden im späten 17. Jahrhundert Kunst produziert und verkauft wurde. Bekanntermaßen wirkte sich der Einfall der Armeen von Ludwig XIV. und dessen Alliierten in die Vereinigten Niederlande im Jahre 1672 katastrophal auf die Wirtschaft und die niederländische Gesellschaft aus,[3] doch hatte der Kunstmarkt schon vor diesem sogenannten *rampjaar* (Katastrophenjahr) mit Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt.[4] So ist bereits in den 1660er-Jahren ein Rückgang der Zahl an neuen Malern zu verzeichnen. Jan de Vries wies nach, dass im Laufe der folgenden zwanzig Jahre die Zahl neuer Künstler im Vergleich zur Mitte des Jahrhunderts auf ungefähr ein Viertel sank.[5] Darüber hinaus gab es in den 1670er-Jahren, als Schalcken am Beginn seiner Karriere stand, und in den 1680er-Jahren ein Überangebot an älteren Gemälden, welches – zusammen mit dem starken wirtschaftlichen Abschwung – zu einem bemerkenswerten Einbruch in der Nachfrage führte. Es ist anzunehmen, dass es vielen jungen Männern aus diesen Gründen extrem unattraktiv erschien, einen künstlerischen Beruf zu ergreifen.[6]
Besonders hart traf es den Markt im Bereich der preiswerteren Massenkunst. Dies ist, angesichts der katastrophalen wirtschaftlichen Auswirkungen der 1670er-Jahre auf die unteren und mittleren Einkommensschichten, keine Überraschung.[7] Wohlhabende Bürger hingegen, besonders jene mit einem hohen sozialen Status, waren weniger von der Rezession betroffen, weshalb Kunstliebhaber auch weiterhin neue Gemälde erwerben konnten. Allein der Kreis der Künstler hatte sich verkleinert. Schalcken überstand diese Katastrophen nicht nur, sondern konnte sich sogar recht gut behaupten. In der Tat hatte sein Ansehen bereits vor seiner Abreise nach London ungeahnte Höhen erreicht.[8] Seine Bilder

waren heiß begehrt, etwa in Frankreich und Deutschland, aber auch in seiner Heimat. Die stetig steigenden Aufträge von Mitgliedern des niederländischen Hofes in Den Haag veranlassten den Maler, sich in die Malergilde *Confrerie* jener Stadt einzuschreiben, obwohl er Bürger von Dordrecht war.[9] Doch trotz der vorteilhaften Umstände, die sich Schalcken boten, muss London eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf diesen angesehenen Maler ausgeübt haben. Ein kürzlich erschienener Artikel von Sander Karst trägt den treffenden Titel „Off to a New Cockaigne: Dutch Migrant Artists in London, 1660–1715".[10] „Cockaigne" bezieht sich natürlich auf ein imaginäres Land mit unbeschreiblichem Luxus und Komfort, doch bestand für die talentiertesten niederländischen Maler, die sich im späten 17. Jahrhundert in England aufhielten, unter ihnen auch Schalcken, kein Zweifel, dass sie dort ein gutes Einkommen erzielen würden.[11] Wirtschaftshistoriker beobachteten für die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts ein langsames, aber stetiges ökonomisches Wachstum in England, das auf Kosten der Vereinigten Niederlande erfolgte. Vor allem David Ormrod publizierte ausführlich zu diesem Thema.[12] Er legt dar, dass sich die Briten aufgrund einer einheitlichen und aggressiven Wirtschaftspolitik, von Protektionismus und ihrer Dominanz auf See zu erfolgreichen Konkurrenten der Niederländer im Atlantikhandel – insbesondere im Gebiet der Nordsee – entwickelt hatten. Diese Konkurrenz wurde so stark, dass die – bereits geschwächte – Wirtschaft der niederländischen Republik erst durch die politische und militärische Allianz beider Nationen in den der *Glorious Revolution* folgenden Jahrzehnten wirksame Unterstützung erfuhr. Auf diese Weise sicherte sich England in den 1690er-Jahren

**18** *Inserat vom 11. 1. 1695 in:* **A Collection of Letters for the Improvement of Husbandry & Trade** *(Oxford, Bodleian Library)*

ADVERTISEMENTS.

*I Shall go the Round of Publishing.* I. Physicians, Chyrurgeons and Gardeners. II. Attorneys and Painters. III. Schools, Publick Notaries, *and* Woodmongers. IV. Brokers, Coaches, Carriers, *and such like; and then* Physicians, *and so round again if desired: And if any would see the Lists not here, 'tis but looking* One, Two, *or* Three *Numbers back, and they may have their desire. And any in* England, *if it be reputable for me, for small charge may be thus inserted.*

allmählich seine Stellung als führende Wirtschaftsmacht Europas. Seine Hauptstadt London sollte sich im 18. Jahrhundert zum Hauptumschlagsplatz des Kontinentes entwickeln.
Die *Glorious Revolution* hatte auch den niederländischen Statthalter Willem III. (**Kat. Nr. 70**) und seine Gemahlin Maria auf den englischen Thron gebracht, und mit ihnen vielversprechende Aussichten für alle, die ihren Unterhalt mit bildender Kunst verdienten. Das Paar sorgte tatkräftig für die Renovierung der königlichen Residenzen, etwa Hampton Court und Kensington Palace, es förderte Künstler und sammelte Gemälde.[13] Unnötig zu erwähnen, dass ihr großer Hofstaat, zu dem selbstredend sehr viele Niederländer gehörten, weitere Arbeitsmöglichkeiten für Künstler und verwandte Professionen in Aussicht stellte. Offensichtlich ließen die damals in England herrschenden kulturellen Bedingungen und die sie begünstigenden wirtschaftlichen Verhältnisse das Land für Schalcken und seine ausländischen Künstlerkollegen unermesslich attraktiv erscheinen. Doch könnte Schalcken sich möglicherweise auch aus anderen Gründen dort niedergelassen haben. So hatte sein Onkel, der reformierte Theologe Jacobus Lydius (ca. 1610–ca. 1679), England in den frühen 1640er-Jahren bereist und sogar ein Buch über die stürmische Religionsgeschichte dieses Landes veröffentlicht.[14] Und Schalckens vielgereister Lehrer Samuel van Hoogstraten (1627–1678) hatte sich zwischen 1662 und 1667 ebenfalls in London aufgehalten.[15] Er war 1671 in seine Heimatstadt Dordrecht zurückgekehrt, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1678 lebte. Es besteht kein Zweifel daran, dass die beiden Schalcken mit vielen Geschichten über ihre englischen Erfahrungen ergötzten.
Als der niederländische Maler 1692 nach England ging, war London schon lange die größte und wohlhabendste Stadt des Landes. Um 1700 zählte sie etwas mehr als 500 000 Einwohner.[16] Schalcken war in der Lage, sich in einem Bezirk nahe des britischen Hofes niederzulassen, was wohl kaum ein Zufall gewesen sein wird. Dank Sander Karst können wir Schalcken in einem konkreten Stadtviertel lokalisieren. Karst publizierte in dem erwähnten Artikel eine Anzeige aus der beliebten wöchentlichen Wirtschaftszeitung *A Collection of Letters for the Improvement of Husbandry & Trade* (Eine Sammlung von Briefen zur Verbesserung von Landwirtschaft & Handel), die erstmalig im März 1692 erschien und schon 583 Ausgaben später, 1703, wieder eingestellt wurde.[17] Diese Zeitung sollte ihre Leser mit aktuellen Wirtschaftsinformationen versorgen, einschließlich der Preise für Aktien und Rohstoffe; sie enthielt aber auch Inserate für Dienstleistungen aller Art. Da diese Anzeigen für den Herausgeber der Zeitung, John Houghton, äußerst lukrativ waren, dominierten sie am Ende den Inhalt der einzelnen Ausgaben. In Karsts Artikel ist ein solches Inserat aus der Ausgabe vom 11. Januar 1695 abgebildet. Dabei handelt es sich um eine Liste von Londoner Malern mit ihrer Spezialisierung und der Angabe des Stadtviertels, in dem sie wohnten. Schalckens Name, der fälschlicherweise Schalker geschrieben wurde, erscheint unter der Rubrik „life" (Porträt), sein Wohnort wird mit „York-Buildings" angegeben (**Abb. 18**, 3. Spalte unten).
York Buildings bezieht sich auf ein nahe der Themse gelegenes Stadtviertel in der Gemeinde von St. Martin-in-the-Fields, dessen Straßen in den frühen 1670er-Jahren auf dem Gelände des ehemaligen York House, dem Palast der Dukes of Buckingham, angelegt worden waren.[18] Man hatte die Straßennamen von jenen des berühmten ehemaligen Besitzers des Grundstückes übernommen, George Villiers, 1. Duke of Buckingham.[19] Der Abriss dieses Palastes und der vieler weiterer großer Häuser, die einst auf dem schmalen Landstreifen zwischen *Strand* und der Themse standen, war das Ergebnis der regen städtebaulichen Entwicklung im Norden und vor allem im Westen der von Stadtmauern umgebenen Altstadt. Heute liegt das, was einst das York Buildings-Viertel genannt wurde, im Herzen Londons. Im späten 17. Jahrhundert befand es sich noch am westlichen Rand der Stadt und gehörte daher zur City of Westminster in der Grafschaft Middlesex, die ein Teil des „Großraumes London" war – eigentlich

ein modischer Vorort unweit von Whitehall Palace und St. James's Palace.[20] Wie viele andere Stadtviertel des alten Greater London waren auch die der City of Westminster in sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht bunt gemischt, obwohl der Bezirk sicherlich einen hohen Anteil an wohlhabenden und hochrangigen Einwohnern beherbergte.[21] So wohnten zu Schalckens Zeit im York Buildings-Viertel einige angesehene Personen, darunter auch der betagte Samuel Pepys. Das Viertel war für seine vielen Konzerte und Musikklubs bekannt.[22] Tatsächlich mag sich York Buildings' diesbezüglicher Ruf zumindest auf einen Porträtauftrag Schalckens ausgewirkt haben: das Bildnis des gefeierten jungen Flötisten John Banister III. (geb. 1686; vgl. Kat. Nr. 52), dessen Vater und Großvater ebenfalls in diesem Viertel aufgetreten waren.[23]

Im späten 17. Jahrhundert genoss die Gemeinde von St. Martin-in-the-Fields einen erstklassigen Ruf als Zentrum der Warenproduktion und Dienstleistungen für den nahegelegenen Hof. Wie R. Malcolm Smuts bemerkte, fungierte diese Gemeinde als ein Geschäftsviertel, „wo Höflinge und Adel Seite an Seite mit jenen Menschen lebten, die ihre Kleidung herstellten, sie mit Speisen und Getränken versorgten, ihre Kutschen lenkten und ihre Paläste bauten".[24] Dies erklärt auch den hohen Anteil an dort lebenden Ausländern.[25] Folglich ist es kein Zufall, dass Schalcken beschloss, sich in dem zu dieser Gemeinde gehörenden York Buildings-Viertel niederzulassen, da es vielversprechende Aussichten auf Aufträge von einer auserlesenen Kundschaft bot. Tatsächlich hatte er Förderer in dieser und den Nachbargemeinden, die im Verbund zu den wohlhabendsten Gemeinden des gesamten Großraumes London zählten.[26]

Einer dieser Kunden war Sir John Lowther (1655–1700), 2. Baronet (und seit 1696 1. Viscount Lonsdale).[27] Als Mitglied einer namhaften Familie aus Westmorland im Nordwesten Englands vertrat Lowther zweimal seine Grafschaft im Parlament. Während der Herrschaft von Willem III. stieg sein Stern rasant auf. So wurde er 1689 in den Geheimen Rat berufen und ein Jahr später, 1690, zum Ersten Lord des Schatzamtes ernannt.[28] Lowthers Stellung am Hof erforderte natürlich einen luxuriösen Wohnsitz in London, weshalb er im März 1690 Winchester House anmietete, das im eleganten Stadtviertel Lincoln's Inn Fields in der Gemeinde von St. Giles-in-the-Fields lag.[29] Hier arbeitete er weiter an dem Aufbau seiner eindrucksvollen Kunstsammlung. Obwohl ein Schalcken-Biograf des 18. Jahrhunderts Robert Spencer, 2. Earl of Sunderland (1641–1702), als Schalckens englischen Hauptmäzen angibt, kommt diese Ehre eigentlich Lowther zu, der bei dem Künstler fünf Porträts in Auftrag gab und zwei seiner Genregemälde erwarb.[30] Unter den Porträts befand sich auch das Bildnis von Mary Lowther (1676–1706) (Kat. Nr. 53), eine seiner fünf Töchter. Es wurde mit großer Wahrscheinlichkeit anlässlich ihrer im Februar 1694 erfolgten Eheschließung mit Sir John Wentworth, 1. Baronet of North Elmsall (1673–1720) gemalt, den Schalcken ebenfalls porträtieren sollte. Hierbei handelte es sich vermutlich um das – heute verlorene – Gegenstück zum Bildnis von dessen Frau Mary. Als Lowther kurz danach London in Richtung seiner im Norden gelegenen Güter verließ, um dort seinen Wohnsitz im neu errichteten Lowther Hall zu nehmen, begleiteten ihn diese Gemälde und der Rest seiner Sammlung.[31] 1696 fertigte er ein detailliertes Inventar seiner Gemäldesammlung an, das auch Arbeiten von Schalcken aufführt, so auch das Porträt von „my daughter Wentworth" („meiner Tochter Wentworth"), das im „Withdrawing Room" (Salon) hing (Abb. 19).[32]

Während ihres Londoner Aufenthaltes bekamen Schalcken und seine Frau Françoisia van Diemen zwei Kinder. Françoisia war bereits mit dem ersten Kind schwanger, als die beiden im Mai 1692 Dordrecht verließen. Dieses Kind, eine nach der Mutter benannte Tochter Françoisia (Françoise), wurde am 23. November 1692 in der niederländischen Chapel Royal (Königlichen Kapelle) getauft, ein Gebäude in Whitehall Palace, in welchem sich Niederländer, die dem König und seinem Hof verbun-

den waren, zum Gottesdienst versammelten.[33] Die Tatsache, dass dieses Kind Françoisia genannt wurde, lässt vermuten, dass die erste, Ende Juni 1690 in Dordrecht geborene Françoisia, schon gestorben war. Oft mit dem frühen Tod ihrer Kinder konfrontiert, war es in jener Zeit nicht unüblich, dass Eltern die Namen ihrer früh verstorbenen Kinder für die späteren Nachkommen wiederverwendeten.[34] Bislang ging man immer davon aus, dass die in Dordrecht geborene Françoisia als einziges Kind das Erwachsenenalter erreich-te.[35] Heute weiß man jedoch, dass es die 1692 in London getaufte Françoisia war, welche überlebte.[36] Fünfzehn Jahre später wird sie in einem im September 1707 verfassten Dokument beschrieben als „jonge dochter, 15 j[aar] oud", mit ihrer Mutter in einem Haus im Noordeinde in Den Haag lebend.[37] Der Vater war zu diesem Zeitpunkt bereits tot. Die Tochter Françoisia heiratete zwei Mal und starb erst Jahrzehnte später, 1757.[38]

Das zweite Kind des Ehepaars Schalcken, das in London zur Welt kam, war ein nach dem Vater Godefridus benannter Junge, der am 19. Dezember 1694 in St. Martin-in-the-Fields getauft wurde.[39] Vermutlich besuchten seine Eltern nun diese Kirche, weil sich inzwischen ihre Englischkenntnisse verbessert hatten. Wie im Fall von Françoisia, wurde auch diesem Knaben der Name eines am 20. Oktober 1688 in Dordrecht getauften Sohnes gegeben,[40] der ebenfalls noch vor der Abreise des Paares nach England gestorben war.[41] Vielleicht war das Paar zu diesem Zeitpunkt wieder kinderlos, trotz der Schwangerschaft von Françoisia; dies würde die fehlenden Kindernamen in der oben zitierten Ankündigung der bevorstehenden Abreise von Schalcken und van Diemen nach England erklären.[42] Auf jeden Fall scheint dieser zweite Godefridus nicht lange gelebt zu haben, denn er ist wahrscheinlich mit jenem „Godfrey Scalgren" zu identifizieren, der am 19. Februar 1694(95) in St. Martin-in-the-Fields begraben wurde.[43]

**19** *Sammlungsinventar von Sir John Lowther, 1. Viscount Lonsdale, 1696 (Whitehaven, Cumbria Archive)*

Der Zeitpunkt von Schalckens Ankunft in London, oder besser seiner Abreise aus seiner Heimatstadt Dordrecht, ist bekannt, doch das Jahr, in welchem er London wieder verließ, ist unter Wissenschaftlern sehr umstritten. Dabei überwiegt die Annahme, dass dies frühestens 1697 erfolgt sein muss, wahrscheinlich aber später.[44] Thierry Beherman, der 1988 die einzige Monografie über den Maler publizierte, behauptete, dass Schalcken bis 1699 in England gewohnt habe, wenn nicht noch länger.[45] Eine Sektion seines kritischen Kataloges ist dem Zeitraum 1692–1699 gewidmet. Hier finden sich Katalogeinträge zu speziellen Arbeiten, meist Porträts, die Schalcken in London gemalt haben soll. Seltsamerweise scheint niemand bemerkt zu haben, dass schon vor einem Jahrhundert im *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of William and Mary*, einem elfbändigen Werk, das zwischen 1895 und 1937 erschien, ein ziemlich genaues Datum der Abreise von Schalcken nach England abgedruckt worden war.

Im siebten Band (1913) findet sich folgender Eintrag: „Am 24. Juli 1696, Whitehall Palace: Pässe für Godfrid Schalken, seine Frau Francoisa, Barbara, Jacob, Francoisa, seine Kinder und Agnieta, sein Dienstmädchen, für die Reise nach Holland."[46] Obwohl die für den Maler und die Mitglieder seiner Familie ausgestellten Pässe den Zeitpunkt ihres Aufenthaltes in London klarstellen, sind sie zugleich irreführend. In der Empfangsbestätigung für die erhaltenen Ausreisepapiere (Abb. 20) werden Barbara, Jacob und Françoisia als Schalckens Kinder bezeichnet, doch nur Françoisia war das Kind des Künstlers. Bei Barbara Schalcken (1655–1709) handelte es sich um seine unverheiratete Schwester, die damals, 1696, etwa 40 Jahre alt war.[47] Jacob wird mit Sicherheit Jacobus Schalcken (geb. um 1680) gewesen sein, Neffe und Schüler des Malers, der im Sommer 1696 ungefähr 16 Jahre alt war.[48] Da sich ihre Namen nicht in der Ankündigung von 1692 finden, darf – auch aufgrund ihres Alters und der familiären Beziehungen zu dem Künstler – angenommen werden, dass sie beide erst später nach London reisten, nachdem sich Schalcken und seine Frau bereits dort niedergelassen hatten.

Die oben analysierten Archivfunde mögen enttäuschend dürftig sein, aber sie werfen dennoch Licht auf den Aufenthalt des Malers in England. Generell übersehen wurde auch eine Bewertung von Schalckens Kunst, die – obwohl kurz – von großem Wert ist, weil sie während des Englandaufenthaltes von Schalcken entstand. Sie findet sich in einem Brief, den Thomas Platt, der Gesandte des Großherzogs der Toskana Cosimo III. de' Medici (1642–1723) in London, Anfang Juni 1694 an Apollinio Bassetti schrieb, den Sekretär seines Patrons in Florenz. In diesem Brief geht es um einen möglichen Auftrag für ein Selbstporträt, der von niemand anderem als dem Künstler selbst vorgeschlagen worden war. Platt schrieb Folgendes: „Seit mehr als zwei Jahren haben wir in dieser Stadt [London] einen sehr berühmten niederländischen Maler mit Namen Schalcken, der im Stil des Carlo Dolci arbeitet und große sowie kleine Porträts malt, Bilder mit nächtlichen Szenen, Obst, Blumen etc., bewundernswert."[49]

Thomas Platt hatte mehrere Jahre in Italien verbracht, weshalb er mit der dortigen Kunstszene und dem Geschmack des Großherzogs vertraut war. Daher ist die Behauptung des Engländers, Schalcken male im Stil des zeitgenössischen Florentiner Meisters Carlo Dolci (1616–1687), sehr interessant.[50] Zweifelsohne brachte Platt die beiden Künstler in einen Zusammenhang, weil er wusste, dass Dolci zu den Lieblingsmalern des Großherzogs zählte. Dessen ungeachtet ist die Gleichsetzung Schalckens mit Dolci nachvollziehbar, der für seine religiösen Bilder innigster Frömmigkeit, die er mit einer emailleartig feinen Technik ausführte, bekannt war (Abb. 21), denn Schalcken malte ebenfalls sehr glatt. Allerdings variierte Schalckens Malstil in England, wie wir sehen werden, besonders in seinen Porträts. Dies geschah bewusst und in Abhängigkeit vom Geschmack seiner Kundschaft. Platt weist außerdem darauf hin, dass Schalcken Bilder mit Früchten und Blumen malte, Bildthemen, die sich auch bei Dolci finden.[51] Mit dieser Aussage bestätigt er die Stilllebenproduktion Schalckens in dessen Londoner Zeit (vgl. Kat. Nr. 34), ein von Wissenschaftlern gelegentlich in Frage gestelltes Phänomen.

Platts Aufzählung von Schalckens Londoner Gemälderepertoire ist eine hilfreiche Vorlage für einen kurzen Überblick über die künstlerischen Aktivitäten des Malers in jener Stadt. Beginnen wir mit seiner

**20** *Ausreisegenehmigung vom 24. 7. 1696 für die Familie Schalcken aus England (Kew, The National Archives)*

Porträtkunst, deren Ausübung für den Erfolg des niederländischen Künstlers in England entscheidend war. Schalcken muss dies selbst erkannt haben, denn das Verlangen der englischen Kunden nach Porträts war unermesslich.[52] In einem Inserat in der erwähnten Ausgabe der Zeitung *A Collection of Letters for the Improvement of Husbandry & Trade* vom Januar 1695 wird Schalcken zusammen mit zweiundzwanzig weiteren Londoner Malern genannt, die sich alle auf „Life" spezialisiert hatten, womit Porträts gemeint sind. Wiederholt wurde von den Biografen des 18. Jahrhunderts behauptet, dass Schalcken nicht mit den führenden lokalen Porträtkünstlern konkurrieren konnte, zum Beispiel mit Godfrey Kneller (1646–1723) oder Michael Dahl (1659–1743). Doch ist diese Behauptung ebenso anzuzweifeln, wie so viele andere in den besagten Biografien des niederländischen Künstlers.[53] Im Gegenteil, Schalckens Porträts sind der eindeutige Beweis dafür, dass er seinen Stil anzupassen wusste und bisweilen sogar gezielt änderte, um auf diese Weise den Anforderungen seiner Kunden gerecht zu werden.

Dies bestätigt die Analyse zweier Porträts, von denen eines in dieser Ausstellung zu sehen ist. Wenden wir uns zunächst dem *Porträt von John Acton* (1655–1729; Abb. 22) zu. Acton stammte aus Hampshire

**21** *Carlo Dolci, Der Heilige Hieronymus (New York, Otto Naumann, Ltd.)*

und wurde an der Oxford University und der Middle Temple ausgebildet, eine der vier englischen Anwaltskammern, wo er 1687 seinen Abschluss als Rechtsanwalt machte.[54] Während Schalckens Aufenthalt in London wohnten er und seine Frau Margaret Acton, geborene Cutts (geb. um 1661), mit der Familie in Cripplegate Without Ward, nahe der Altstadt.[55] Wie er dazu kam, die Dienste des niederländischen Malers in Anspruch zu nehmen, wird vermutlich immer ein Geheimnis bleiben, aber aufgrund seiner Anstellung beim Inns of Court befand er sich in relativer Nähe zum York Buildings-Viertel, wo Schalcken wohnte.[56] Actons Porträt wurde möglicherweise anlässlich seiner am 2. April 1695 erfolgten Berufung als Anwalt der berühmten Coldstream Guards in Auftrag gegeben. Dass der Kommandeur dieser Garde der Bruder von Actons Frau war, John Cutts, Baron Cutts of Gowran (um 1660–1707), dürfte bei der Berufung Actons mit Sicherheit eine entscheidende Rolle gespielt haben.[57] Schalcken zeigt den Anwalt an einem Tisch sitzend, in einem dunklen und nur von Kerzenlicht erhellten Raum, ein charakteristisches Motiv in den englischen Arbeiten des Malers. Aus einem der Bücher auf dem Tisch ragt ein sich am unteren Ende einrollendes Stück Papier. Darauf ist eine Liste mit Namen zu erkennen, unter denen sich auch der von Cutts findet sowie die Namen der Offiziere, die zu jenem Zeitpunkt mit Cutts im Neunjährigen Krieg (1688–1697) kämpften.[58] Obwohl der kupferfarbene Mantel und das Leinenhemd des Porträtierten Partien mit rasch ausgeführten Pinselzügen und stellenweisem Impasto aufweisen, wurde das Porträt in einer relativ glatten Malweise ausgeführt, die stark an Arbeiten aus der Zeit vor Schalckens Aufenthalt in England erinnert.

Im Gegensatz dazu zeigt das eingangs erwähnte *Porträt von Mary Lowther* (**Kat. Nr. 53**) einen deutlich lockereren Malstil, der – wie auch die Pose und die Umgebung der jungen Frau – das Bild stärker mit den Werken der zeitgenössischen englischen Porträtmaler verbindet. Es sei noch einmal daran erinnert,

**22** *Godefridus Schalcken, Porträt des John Acton (Basingstoke, Willis Museum)*

**23** *Godfrey Kneller, Porträt der Annabella Dives, Lady Howard (Privatbesitz)*

dass Mary Lowthers Vater, Sir John Lowther, Schalckens Hauptförderer und ein gebildeter Kunstsammler war, doch von John Acton lässt sich dies nicht sagen. Mary Lowther wird auf ihrem Porträt in Lebensgröße gezeigt, neben einem herrlichen Marmortisch stehend, über welchem sich ein scharlachroter Ara, ein großer südamerikanischer Papagei, niedergelassen hat. Hinter ihr erstreckt sich eine weite arkadische Landschaft mit einem Brunnen, der mit einer delfinreitenden Venus geschmückt ist, ein äußerst passendes Motiv für ein Hochzeitsporträt.

Die *Mise en Scène* erinnert an die Porträts von Kneller, der die Porträtierten in abgeschiedener Umgebung im Vordergrund wiedergibt, während Felsen oder klassische Bauwerke eine Hintergrundfolie bilden, die zu einem großen Teil den Blick auf den Himmel verdeckt. Überdies sind die Porträtierten häufig in Draperien gehüllt, vor allem die weiblichen, was ihren locker gemalten Formen Gewicht und Solidität verleiht (Abb. 23). Schalckens Porträt ist sehr dünn gemalt und erinnert in bestimmten Partien an Dahl. Dies gilt besonders für das Haar, das in Dahls Arbeiten nur äußerst sparsam angedeutet wird (Abb. 24). Hier ahmt Schalcken Dahls charakteristische Technik nach, wobei er die Grundierung vielfältig als Mittlerin zwischen den nachfolgenden Farbschichten einsetzt, die alle mit extrem breiten Pinselstrichen aufgetragen werden.[59] Anders als das Porträt von John Acton, welches Schalckens niederländischem Stil verbunden ist, offenbart das *Porträt von Mary Lowther*, dass sich der Maler Knellers und Dahls stilistische Techniken und Mittel angeeignet hatte, um auf diese Weise ein sehr modernes, *au courant* Bildnis der Tochter seines Mäzens zu gestalten.

Schalcken hatte bei Porträtaufträgen mit erheblicher Konkurrenz zu kämpfen, doch bei seinen Genregemälden, speziell jenen mit Kunstlicht, war dies mit Sicherheit nicht der Fall. Der Niederländer genoss bereits vor seiner Abreise nach England internationalen Ruhm als Genremaler. Das erklärt den ersten schriftlichen Hinweis auf eine am 18. November 1691 in London erfolgte Versteigerung eines Genrebildes von Schalcken, das sich somit schon gut sieben Monate vor seiner Ankunft in England dort befand.[60] Ab 1694 erschien eine große Anzahl Bilder von Schalcken auf dem englischen Kunstmarkt.[61] Freilich ist es sehr schwer herauszufinden, ob er diese in London gemalt hatte (zumindest einige müssen dort entstanden sein) oder ob ihre Besitzer sie erst nach seiner Rückkehr in die Heimat erwarben. Vor allem Kerzenlichtszenen erfreuten sich großer Beliebtheit und Schalcken reagierte auf die große Nachfrage in einem solchen Maß, dass die Zeitschiene seiner stilistischen Entwicklung als Kerzenlichtmaler überdacht werden muss. Beherman behauptete in seiner Monografie, dass Schalckens erste Schritte in der Kerzenlichtmalerei in den frühen 1670er-Jahren unter dem anhaltenden Einfluss seines Lehrers Gerrit Dou erfolgten. Aber Dou hatte in dem vorangegangenen Jahrzehnt nur eine kleine Anzahl ähnlicher Bilder gemalt.[62] Obwohl Schalcken schon früh Szenen mit Kerzenlicht schuf (vgl. Kat. Nr. 58), muss nun wahrscheinlich für den größten Teil dieser Arbeiten eine spätere Entstehungszeit angenommen werden, beginnend um 1690, eventuell einige Jahre früher.[63]

Die britischen adligen Sammler waren ganz versessen darauf, diese Nachtstücke zu erwerben. Das Inventar der Sammlung von Schalckens Hauptmäzen Sir John Lowther, auf das in diesem Essay wiederholt Bezug genommen wird, listet ein „night peece [sic] by Schalken" („Ein Nachtstück von Schalcken") auf. Ein weiterer gesellschaftlich bedeutender Eigentümer von Genrebildern des Künstlers war William van Huls (nach 1649–1722), der in Schalckens Londoner Jahren das Amt des *Clerk of the Queen's Robes and Wardrobes* (des für die Garderobe der Königin zuständigen Beamten) bekleidete. In seiner ansehnlichen Sammlung befanden sich auch die Tageslichtszene *Junge Frau dressiert ein Hündchen* (Kat. Nr. 23) und das Kerzenbild *Magd mit Eiern*.[64] Des Weiteren erwarb Charles Sackville, 6. Earl of Dorset (1638–1706), interessanterweise im August 1694 über den Kunsthändler John Norris (1642?–1707) ein „(...) night peice [sic] done by Scalken" („Nachtstück, von Schalcken gemacht").[65] Auch Robert

**24** *Michael Dahl, Porträt eines Mannes – Detail (Privatbesitz)*

Spencer ist zu erwähnen, 2. Earl of Sunderland (1641–1702), von dem einst behauptet wurde, dass er der Mäzen von Schalcken in England gewesen sei. Das Gemälde *Junge, in eine Fackel blasend* (Kat. Nr. 71) erwarb er wahrscheinlich in den Londoner Jahren des Malers. Die vielen zeitgenössischen Kopien von diesem Gemälde bestätigen, dass es eines der beliebtesten Bilder des Künstlers war. John Elsum widmete dem Bild 1704 in seiner *Description of the Most Celebrated Pieces of Paintings of the Most Eminent Masters Ancient and Modern* ein Epigramm, auch wenn er hinsichtlich der Zuschreibung unsicher war:

Epigramm CXXXVII: „Ein Nachtstück mit einem Knaben,
der in eine Fackel bläst, vermutlich von Schalcken
Pustend, um die Fackel aufflammen zu lassen,
erhellt er sein eigenes Gesicht und den Ruhm des Autors.“[66]

Das Gemälde hat eine fein gearbeitete Oberfläche und zeigt die für Schalcken charakteristischen komplexen Lichteffekte, welche nicht nur in der zeitgenössischen englischen Malerei unübertroffen waren, sondern generell in der europäischen Malerei jener Zeit. Der Maler schien genau verstanden zu haben, wie künstliches Licht die Farbintensität der Gegenstände in der Umgebung verringert. Unnötig zu erwähnen, dass der Einfluss dieser Gemälde (und der Porträts bei Kerzenlicht, Kat. Nr. 5, 54, 70) in England groß und anhaltend war. Der im frühen 18. Jahrhundert tätige Kupferstecher und Antiquar George Vertue (1684–1756) war beispielsweise ein großer Bewunderer von Schalcken und bezeichnete ihn als exzellenten Maler von nächtlichen Szenen mit Kerzenlicht, „curiously wrought & highly finisht“ („eigentümlich ausgeführt & veredelt“).[67] Obwohl Schalcken in London mit seinen Porträts und vor allem mit seinen Genregemälden großen Erfolg hatte, erweiterte er sein Bildrepertoire mit Stillleben. Man erinnere sich an Platts Brief von 1694 an den Sekretär des Großherzogs der Toskana in Florenz, in welchem er eine Übersicht über Schalckens Bildthemen gibt und schreibt, dass sich unter den „bewundernswerten“ Bildern Darstellungen von Früchten und Blumen befänden. Leider sind nur wenige dieser Bilder erhalten (Kat. Nr. 34).[68] In seiner Monografie schlägt Beherman sehr klug einen stilistischen Zusammenhang mit den Arbeiten des Simon Pietersz. Verelst (1644–vor 1713; Abb. 25) vor. Verelst war 1669 nach London gekommen und hatte schon früh hohe Preise für seine Gemälde verlangt.[69] In den 1690er-Jahren, als sich sein jüngerer Kollege in der Stadt aufhielt, war Verelst offenbar an geistiger Verwirrtheit erkrankt; seine besten Jahre als Künstler lagen definitiv hinter ihm. Diese bedauerliche Situation könnte wohl die Ursache für Schalckens *entrée* in den englischen Stillleben-Markt gewesen sein, der damals von niederländischen Malern beherrscht wurde.[70] Dessen ungeachtet zeugen Schalckens vereinzelte Stillleben mit ihren glatt und präzise vor einem dunklem Hintergrund ausgeführten Blumen von seinem Wissen um Verelsts (frühere) Malweise.

**25** *Simon Verelst, Blumenstillleben (London, Rafael Valls)*

Dieser Überblick über Schalckens künstlerische Aktivitäten während seines relativ kurzen Englandaufenthaltes mag zumindest seinen dortigen Erfolg verdeutlichen. Schalcken kam im späten Frühjahr des Jahres 1692 mit einem bereits ausgezeichneten Ruf nach London, der während seines vierjährigen Aufenthaltes in Englands größter Stadt stetig wachsen sollte, wie es seine eindrucksvolle Produktion im Dienste bedeutender Mäzene beweist. Das Interesse an seinen Arbeiten ließ auch nach der im Sommer 1696 erfolgten Abreise des Malers nach Den Haag, der Hauptstadt der Vereinigten Republik der Niederlande, nicht nach. In den folgenden Jahren fanden Genregemälde des Künstlers häufig Eingang in Versteigerungen, oft im Zusammenhang mit dem Verkauf von Sammlungen bedeutender Kunstkenner. Einige namhafte englische Bürger, darunter Mary Wentworth, sollten den Künstler sogar in Den Haag aufsuchen, um erneut ihr Porträt von ihm malen zu lassen.[71]

**Anmerkungen**

* Der Autor dankt Anja K. Sevcik, Guido Jansen, Amanda Winkler, Lloyd DeWitt und Herbert H. Westphalen III. für ihre wertvolle Hilfe beim Verfassen dieses Essays. Finanzielle Unterstützung bei der Durchführung der Forschungsarbeiten in England wurde von der American Philosophical Society gewährt.

1 Weiterführende Informationen finden sich in den einzelnen Beiträgen dieses Ausstellungskataloges.

2 Veth 1892, S. 4. Guido Jansen informierte mich über zwei Archivstücke, die weitere Erkenntnisse über die Aktivitäten des Malers in den Wochen vor seiner Abreise brachten. Das erste, am 28. März 1692 verfasste Schreiben dokumentiert die Anmietung eines Hauses mit Garten sowie einer Parzelle in Brandwijck, einem nordöstlich von Dordrecht gelegenen Dorf. Das zweite Dokument datiert vom 25. April 1692 und wurde im Zusammenhang mit einer Gerichtssache verfasst. Darin heißt es, dass der Maler „kurz vor seiner Abreise nach England steht" („*staande op syn vertreck na Engeland"*).

3 Für die folgende Diskussion siehe Israel 1989, S. 292–358; Israel 1995, S. 796–862; de Vries/van der Woude 1997, S. 409–503, 674–681; Munt 1997; Dreiskämper 1998.

4 Diesbezüglich argumentieren de Vries und van der Woude, dass der Rückgang der niederländischen Wirtschaft in den frühen 1660er-Jahren einsetzte. Siehe de Vries/van der Woude 1997, S. 674–681.

5 Zum Beispiel de Vries 1991, S. 264, 267 f., 270, 273, Tab. 2. Leider bietet de Vries keine nach Jahrzehnten geordnete Statistik, denn es wäre interessant zu wissen, ob sich dieser Rückgang an Künstlern nur in den 1670er-Jahren beschleunigte, insbesondere während der Jahre des ersten Krieges mit Frankreich; siehe Munt 1997, S. 30. Siehe auch Montias 1987, S. 462–464; Montias 1991 a, S. 343; Bok 1994, S. 120–130, passim; Bok 2001, S. 204–209.

6 Die Sichtweise von Horn 2000, Bd. 1, S. 102 f., dass es keinen zwingenden Zusammenhang zwischen der sich verändernden Wirtschaftssituation und der Entwicklung der Künste gebe, ist naiv. Offensichtlich kann es für Horn diesbezüglich absolut keinen Zusammenhang geben, weil der Gegenstand seiner Studien, Arnold Houbraken, der im frühen 18. Jahrhundert ein Buch mit Künstlerbiografien veröffentlichte (darunter die Lebensbeschreibung von Schalcken), in seinen Schriften keine Verbindung von Kunst und Wirtschaft schuf. Horn ignoriert hier die zahlreichen Forschungsergebnisse von Wirtschaftshistorikern.

7 Siehe die in Anm. 4 zitierte Literatur.

8 Siehe Beherman 1988, S. 41–44; Jansen 2000, S. 329.

9 Beherman 1988, S. 25. Zur *Confrerie* siehe Rehorst 1995/96 und Buijsen 1998, S. 41–43. Buijsen legte dar, dass die *Confrerie* erst nach 1719 als *Confrerie Pictura* bekannt wurde, S. 40, Anm. 26.

10 Karst 2013/14, bezüglich Jacob Campo Weyerman, einem im 18. Jahrhundert lebenden Biografen, der im Folgenden zitiert wird.

11 Selbstverständlich war nicht jeder emigrierte Maler in England wirklich erfolgreich. Hecht (1994) untersuchte dieses Phänomen im Lichte der im frühen 18. Jahrhundert verfassten Biografien der wichtigsten Künstler für das gesamte 17. Jahrhundert; seine Schlussfolgerungen waren weniger positiv als die von Karst.

12 Ormrod 2003.

13 Zu diesem umfangreichen Themengebiet siehe z. B. Den Haag 1988/99; Buijsen 1998; Ausst. Kat. Washington 1989, S. 217–307; Brown 1993; Dunthorne 2007; Jonckheere 2008, S. 17–26, passim.

14 Lydius 1647. Es gibt keine moderne wissenschaftliche Studie zu Lydius, einer faszinierenden Figur in der Religionsgeschichte der Vereinigten Republik der Niederlande.

15 Es war mit Sicherheit kein Zufall, dass der junge Maler im Jahr von Hoogstratens Abreise, 1662, nach Leiden ging, um dort seine Ausbildung bei Gerrit Dou (1613–1675) zu beenden. Zu van Hoogstratens englischer Zeit siehe Brusati 1995, S. 91–109 und, etwas aktueller, Yalcin 2013.

16 Gregory/Stevenson 2007, S. 245, liefern Bevölkerungsstatistiken für London und weitere Städte in England zwischen 1650 und 1831.

17 Karst 2013/14, S. 50, Abb. 17. Dies war nur eine von mehreren Ausgaben der Zeitschrift *A Collection of Letters for the Improvement of Husbandry & Trade*, in denen genau die gleiche Anzeige erschien. Zu dieser Zeitschrift siehe Glaisyer 2006, S. 145–155.

18 Leider listen die Steuerbücher für St. Martin-in-the-Fields (Steuerveranlagung der Einwohner der Gemeinde zur Beschaffung von Mitteln zur Unterstützung der Armen) Schalcken nicht unter den Steuerzahlern auf. Das ist enttäuschend, weil in diesen Steuerbüchern stets auch der Name der Straße genannt wird, in welcher der jeweilige Steuerzahler wohnte. Ebenso schmerzlich sind die fehlenden Angaben bei der *Four Shillings In The Pound Aid*, einer Steuer, die 1692 von Willem III. eingeführt wurde, um den Neunjährigen Krieg (1688–1697) mitzufinanzieren, obwohl diese ausführlich untersucht wurde und somit viel über die Namen und Adressen der Einwohner bestimmter Gemeinden bekannt ist. Schalckens auffälliges Fehlen in den Steuerbüchern und in weiteren dokumentierten Steuerveranlagungen hat nichts mit seinem Status als Ausländer zu tun, da diese nicht von der Steuerzahlung ausgenommen waren. Vielmehr ist anzunehmen, dass er seine Wohnung direkt von einem Eigentümer oder, was wahrscheinlicher ist, von einem Mieter zur Untermiete bezogen hatte. Schalckens Hauptmäzen, Sir John Lowther (siehe unten), war als Lordschatzmeister für die *Four Shillings In The Pound Aid* verantwortlich und so fragt man sich, ob Lowther den Künstler aus Wohlwollen von der Steuerzahlung (und vielleicht auch von weiteren Steuern) befreit hatte.

19 Zu York House und dem nachstehend genannten York Buildings-Viertel siehe Gater/Wheeler 1937, S. 51–60.

20 Spence 2000, S. 5, wies darauf hin, dass in den 1690er-Jahren mehr als drei Viertel der Einwohner des Großraumes London außerhalb der alten Stadtgrenzen lebte.

21 Zur Sozial- und Wirtschaftsstruktur des Stadtteiles siehe Spence 2000, S. 63–114. Siehe auch Stone 1980, der sie eher für sozial homogen hielt. Hingegen hebt Whyman 1999, S. 64, ihre sozial gemischte Zusammensetzung hervor.

22 Zu Pepys' Wohnsitz im York Buildings-Viertel siehe Bonner-Smith 1938; Tomalin 2003, S. 298, 437, Anm. 2. Zu den Musikklubs siehe Scott 1937; Tilmouth 1957/1958. Ich danke Amanda Winkler für diese Literaturhinweise.

23 Die Identifizierung des Porträtierten als John Banister III. gründet auf der langjährigen Verbindung des Musikers mit diesem Porträt. Eine Aufschrift auf der Rückseite des Bildes lautet: *A portrait of Barritter _ Merbican ?? when 12 years old Painted by C???* Als das Gemälde bei Christie's in London am 19. Dezember 1941 als Nr. 9 versteigert wurde, lautete die Beschreibung *„Portrait of Banister, the musicien when twelve years old. In blue robes, holding a lighted candle, in a landscape."* (Porträt von Banister, dem Musiker, im Alter von zwölf Jahren. In blauem Anzug, eine entzündete Kerze haltend, in einer Landschaft) Mein Dank gilt Lloyd DeWitt und Guido Jansen für diese Mitteilung. Wie schon sein Vater und Großvater, war auch Banister III. ein musikalisches Wunderkind. Doch im Gegensatz zu den beiden älteren Männern, die berühmte Violinisten waren, brillierte der junge Bannister auf der Flöte. Es gibt sogar Berichte, dass er auf zwei Flöten zugleich spielen konnte. Sowohl sein Vater, vor allem aber sein Großvater traten im York Buildings-Viertel auf; Banister III. sollte 1704 dort spielen. Zu den Auftritten der Familie in diesem Stadtviertel siehe Tilmouth 1961 (siehe auch die unter Anm. 22 angeführte Literatur). Für Banister III. siehe Hawkins 1776, Bd. 2, S. 176; Langhans 1973/93, Bd. 1, S. 255.

24 Smuts 1991, S. 128 und Anm. 33, führt aus, dass die Gemeinde bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ein Gewerbegebiet blieb.

25 Smuts 1991, S. 124.

26 Spence 2000, S. 66–88, passim, bietet eine Übersicht über die Sozialstruktur des Großraumes London im späten 17. Jahrhundert.

27 Zu Lowther siehe *Oxford Dictionary of National Biography* (http://www.oxforddnb.com/view/article/17111) und besonders Owen 1990, S. 197–217.

28 Siehe Anm. 18.

29 http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=74160&strquery=sir john lowther, Zugriffsdatum: 24. Juli 2014.

30 Siehe Vertue 1937/38, S. 57. Lowthers eindrucksvolle Sammlung enthält einige Zeichnungen und Drucke, jedoch überwiegend Gemälde von einigen der berühmtesten niederländischen, flämischen und italienischen Künstler, darunter Rubens, Snyders, Reni und Wissing. Eine Publikation des Verfassers zur Sammlungstätigkeit Lowthers ist in Vorbereitung.

31 Lowther ließ diesen Bau auf den Resten des alten Lowther Castle errichten; siehe Owen 1990, S. 207f. Leider wurden das Obergeschoss und der größte Teil des Ostflügels 1718 durch einen Brand zerstört. Dies könnte erklären, warum von den fünf ursprünglich von ihrem Vater in Auftrag gegebenen Gemälden nur Mary Lowthers Porträt unversehrt blieb. Das heutige Lowther Hall wurde im frühen 19. Jahrhundert errichtet.

32 Dies wurde von Beherman 1988, S. 195, angemerkt, der jedoch nicht erkannte, dass Lowther mehrere Gemälde des Malers besaß, einschließlich eines Porträts vom Gatten seiner Tochter. Das Inventar ist Eigentum des Cumbria Archive Service, Dok. Nr. DLONS/L2/6.

33 https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NJFV-M5L, wo eine Abbildung vom Taufregister zugänglich ist. Van Kretschmar 1964, S. 227, publizierte bereits vor Jahrzehnten erstmals diese Information. Er hatte jedoch den Namen fälschlicherweise als „François" übernommen, wodurch das kleine Mädchen zu einem Jungen wurde. Das Gebäude, in dem sich die niederländische Royal Chapel befand, brannte 1698 nieder. Die Royal Chapel war während Schalckens Aufenthalt in London lange Jahre Stätte für königliche Zeremonien. Darüber hinaus diente sie den mit dem Hof verbundenen Ausländern als Raum für ihre Gottesdienste.

34 Veth 1892, S. 3, wies darauf hin, dass ein Kind von Schalcken am 29. Mai 1691 in Dordrecht begraben wurde. Bei diesem Kind könnte es sich um die 1690 geborene Françoisia handeln.

35 Veth 1892, S. 2.

36 Seltsamerweise wird im Katalog der Versteigerung des Besitzes von Charles Montagu, 1. Earl of Halifax (1661–1715), unter Nr. 82 „Scalken's daughter, big as life, by Himself." („Schalckens Tochter, lebensgroß, von demselben") aufgeführt. Siehe Anon. 1740, S. 7. Ich danke Anja K. Sevcik für diesen Hinweis. Selbstverständlich kann die Genauigkeit dieser Auflistung kaum überprüft werden. Schalcken könnte Montagu während seines Aufenthaltes in London begegnet sein, da dieser zu jener Zeit dort lebte und mehrere wichtige politische Ämter bekleidete, darunter auch das Amt des Schatzkanzlers (1694). Wenn es sich bei dem Gemälde tatsächlich um das Porträt von Schalckens Tochter Françoisia handelt, muss es entweder in England gemalt worden sein, als das Mädchen noch ein Kleinkind war, oder es könnte lange nach der Rückkehr des Malers in die Niederlande an Montague geschickt worden sein. Vielleicht hatte es der Engländer auch aus zweiter Hand erworben. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass es sich bei der oben zitierten Auflistung um eine falsche Identifizierung der Porträtierten handelt. Interessanterweise wurde Montague zu Beginn seiner Laufbahn von Charles Sackville, 6. Earl of Dorset (1638–1706), betreut, der selbst ein „night peice [sic] done by Scalken" („Nachtstück, gemacht von Schalcken") besaß, für das er dem Kunsthändler Richard Norris im August 1694 21 Pfund gezahlt hatte; siehe http://artworld.york.ac.uk/personView.do?personUrn=1.04582&br=no. Für Montagus Leben und politische Laufbahn siehe *Oxford Dictionary of National Biography*: http://www.oxforddnb.com/view/article/19004?docPos=12. Zu Montagu als Kunstsammler siehe Brown 1993, S. 21f.

37 Dieses Dokument trägt das Datum 21. September 1707. Ich danke Guido Jansen für diese Mitteilung.

38 Ich danke Guido Jansen für diese Information.

39 https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NPMB-1F2.

40 Regionaal Archief Dordrecht, Nr. 1572-1702-SAMTHI Doopakten Dordrecht.

41 Veth 1892, S. 3, wies darauf hin, dass ein Kind von Schalcken am 29. Mai 1691 in Dordrecht begraben wurde, erwähnt jedoch keinen Namen.

42 Es gibt keinen Zweifel daran, dass van Diemen damals mit jenem Mädchen schwanger war, das im Herbst in der niederländischen Royal Chapel getauft werden sollte.

43 Mikrofilm des St.-Martin-in-the-Fields Begräbnisregisters, im City of Westminster Archives Centre in London. Das Datum wurde in dieser Weise zitiert, weil England noch immer den julianischen Kalender verwendete, in welchem der 25. März den Beginn des neuen Jahres markiert. Guido Jansen teilte mir mit, dass ein dritter Godefridus am 3. Februar 1697 in Den Haag getauft wurde. Zweifelsohne war van Diemen mit diesem Kind schwanger, als die Familie im Sommer 1696 England verließ (siehe weiter unten).

44 Siehe beispielsweise Veth 1892, S. 4, der den Zeitpunkt der Rückkehr des Künstlers in die Niederlande um 1698 ansetzt; Griffiths 1989, S. 256, schlägt hingegen Mitte 1698 vor.

45 Beherman 1988, S. 25f.

46 Siehe Hardy 1895/1937, Bd. 7, S. 292: „On 24 July 1696, at Whitehall Palace: passes for Godfrid Schalken, Francoisa his wife, Barbara, Jacob, Francoisa, his children, and Agnieta, his maidservant to go to Holland."

47 Barbara Schalcken wurde um 1655 geboren und verfasste ihr Testament am 11. Juni 1709. Siehe http://web.inter.nl.net/users/Th.J.F.Schalke/godfried/34.html, mit weiteren Literaturhinweisen. Diese Webseite ist der Genealogie der Schalcken-Familie gewidmet. Dennoch müssen die hier gegebenen Informationen mit Vorsicht behandelt werden, da sie nicht alle korrekt sind, vgl. den Essay von Jansen, S. 14ff.

48 Jacobus Schalcken, 1680/81 geboren, war der Sohn von Johannes Schalcken, dem Bruder des Künstlers. Er wurde möglicherweise zu Ehren seines Onkels so genannt, des Theologen Jacobus Lydius (siehe oben). Vgl. das von Beherman 1988, Nr. 62, als Porträt des Neffen Jacobus angenommenen Gemälde Kat. Nr. 10 im vorliegenden Katalog.

49 „Habbiamo in questa città da due anni in qua un pittore olandese assai famoso nominato Schalken, dipinge alla maniera di Carlin Dolci, facendo ritratti in grande ed in piccolo, quadri di notte, frutte, fiori &c. a maraviglia." Die Transkription dieses Briefes erfolgte durch Crinò 1953, S. 192. Siehe auch Crinò 1957, S. 356; Langedijk 1992, S. 168. Ich danke Gary Radke und Dennis Romano für ihre Hilfe bei der Übersetzung dieses Absatzes.

50 Zu Dolci siehe Baldassari 1995.

51 Siehe Baldassari 1995, S. 137, Nr. 110.

52 Platt weist darauf hin, dass Schalcken groß- und kleinformatige Porträts anfertigte. Unter den kleinen Formaten befindet sich ein erstaunliches Miniaturporträt der Künstlergattin (Kat. Nr. 9). Guido Jansen meint, dass Schalcken in London neuerlich mit dem Malen von Miniaturen begann, sozusagen als Antwort auf die alte englische Bildtradition.

53 Schalckens Lebensbeschreibungen von Weyerman 1729/69, Bd. 3, S. 11–17; Walpole 1762, Bd. 3, S. 130f.; und Descamps 1753/63, Bd. 3, S. 139–145, beruhten auf den teilweise nur replizierten despektierlichen Anekdoten, um auf diese Weise den angeblich ungehobelten

Charakter des Malers zu betonen. Ihre abschätzige Bewertung des Künstlers beruht zweifelsfrei auf der wachsenden Abneigung einiger Kunstkenner des 18. Jahrhunderts gegenüber der Kerzenlichtmalerei. In seiner Studie über Schalckens englische Jahre (im Erscheinen) untersucht der Autor diese Biografien im Detail. Schalckens vermeintlich fragwürdigem Verhalten in England liegt auch eine Anekdote zugrunde, die ausgerechnet im *Hollandsche Spectator* über ihn erzählt wird. Eine im Juni 1734 erschienene Ausgabe dieser Zeitung unterrichtet uns darüber, dass Schalcken in England exorbitant hohe Preise für seine Gemälde verlangt habe. Ein Händler verleitete den Maler dazu, ihm ein Bild zum Nominalpreis zu verkaufen. Dieses Gemälde glich einem Bild, das der Maler erst kurz zuvor einem adligen Sammler zu einem wesentlich höheren Preis verkauft hatte. Der Händler zeigte diesem Sammler sein gerade bei Schalcken erworbenes Bild und berichtete ihm von seinem ungleich günstigeren Ankaufspreis, mit dem Ergebnis, dass Schalckens Ansehen ruiniert gewesen sei und deshalb kaum noch jemand in London angeblich seine Arbeiten kaufen wollte! Siehe van Effen 1889, S. 412 f. Ich danke Guido Jansen für diesen Hinweis.

54 Foster 1891, Bd. 1, S. 4.

55 Margaret Cutts wurde wahrscheinlich in der Gemeinde von Arkesden in der Grafschaft Essex geboren. Leider beginnen die Register dieser Gemeinde im Registeramt der Grafschaft Essex erst mit dem März 1690. Das Paar heiratete Anfang April 1687 und lebte in London im Fore Street Bezirk von Cripplegate Without Ward; siehe http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=19791&strquery=acton, john four shillings. Aufgerufen am 18. Dezember 2013. Das Sterbedatum von Margaret ist unbekannt. Sie muss jedoch vor 1729 gestorben sein, da sie nicht in John Actons Testament erwähnt wird, das in jenem Jahr verfasst wurde; siehe National Archives, Kew, PROB 11/629. Schalckens Porträt von Margaret Acton, zweifelsfrei das Gegenstück zu dem Bildnis von John Acton, wurde am 18. Dezember 1963 als Nr. 18 bei Christie's in London versteigert. Unerklärlicherweise war dieses Porträt als Werk Peter Lelys aufgelistet. John Actons Porträt erschien als Nr. 15 in der gleichen Versteigerung, mit der korrekten Zuschreibung an Schalcken. Die Pendants sollten aus der T. H. Foster Sammlung stammen. Bedauerlicherweise führte die Zuschreibung der beiden Gemälde an zwei verschiedene Künstler zu ihrer Trennung. Seitdem ist das Porträt von Margaret Acton leider verschwunden.

56 Margaret Acton war einst Mitglied der Gemeinde von St.-Martin-in-the-Fields, Schalckens Pfarrkirche, und hatte dort möglicherweise Verbindungen.

57 Zu John Cutts, einem Politiker und Armeeoffizier, der für seinen Kampfesmut im Neunjährigen Krieg gerühmt wurde, siehe Swartley 1917 und *Oxford Dictionary of National Biography*: http://www.oxforddnb.com/view/article/6984.

58 Acton war gleichzeitig Anwalt einiger Regimenter der auf der Liste erwähnten Offiziere. Beherman 1988, S. 314, der die Aufschrift falsch übernahm, stellte fest, dass sich einige der Namen auf bekannte Kunstsammler bezogen. Tragischerweise fand einer der aufgelisteten Offiziere, John Courthope, im August 1695 in der Schlacht von Namur in Flandern den Tod, während ein anderer, Sir Matthew Bridges, ernsthaft verwundet wurde; siehe Childs 1991, S. 282 f., 293–295. Da sich die Aufschrift auf dem Porträt nicht auf Courthope als Verstorbenen bezieht, könnte man annehmen, dass das Bild noch vor August 1695 gemalt wurde.

59 Das in Abb. 24 gezeigte Detail stammt aus einem Porträt, das Dahl in den frühen 1690er-Jahren angefertigt hatte, nur wenige Jahre vor Schalckens Porträt von John Acton, das 1695 entstand.

60 Zur Versteigerung und das Verzeichnis siehe: Anon. 1691, in: *The Art World in Britain 1660 to 1735*, auf http://artworld.york.ac.uk; aufgerufen am 31. Juli 2014. Unter Nr. 45 dieser Versteigerung findet sich die etwas kryptische Beschreibung „Droll by Schalka." Allerdings ist Droll eine Abkürzung von Drollerie, ein Wort, das im 17. Jahrhundert in England zur Beschreibung komischer Darstellungen verwendet wurde. Siehe das *Oxford English Dictionary:* http://www.oed.com/view/Entry/57832?redirectedFrom=drollerie#eid

61 Siehe Meadows 1988, S. 166.

62 Beherman 1988, S. 40, passim.

63 Ich danke Guido Jansen für die Mitteilung seiner Erkenntnisse bezüglich dieses Aspektes von Schalckens künstlerischer Entwicklung.

64 Anon. 1722, Nr. 100, „Scalken A Maid with Eggs, a Night-Piece" („Scalken Eine Magd mit Eiern"); in *The Art World in Britain 1660 to 1735*, auf http://artworld.york.ac.uk; aufgerufen am 17. Oktober 2014. Die *Magd mit Eiern* ist möglicherweise mit dem Gemälde zu identifizieren, das sich in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden befindet.

65 Sackville zahlte damals für das Bild die ansehnliche Summe von 22 Pfund. Norris war Rahmenmacher und verkaufte nebenbei auch Gemälde; siehe „Norris, John (1642?–1707)"; in *The Art World in Britain 1660 to 1735*, auf http://artworld.york.ac.uk; aufgerufen am 31. Juli 2014. Wie Lowther wohnte auch Sackville in London in Lincoln's Inn Fields.

66 Elsum 1704, S. 106, Epigramm CXXXVII: „A Night-piece of a boy blowing a firebrand; suppos'd by Schalcken: Puffing to blow the Brand into a Flame, he brightens his own Face, and th'Author's Fame."

67 Dieses und die folgenden Zitate in diesem Abschnitt sind dem 1721 von Vertue zusammengestellten Notizbuch entnommen; siehe Vertue 1931/32b, S. 139. Für seine Äußerungen über Schalcken im Notizbuch von 1713 siehe Vertue 1929/1930a, S. 29. Siehe auch Karst 2013/14, S. 46 f. Leider zitieren Wissenschaftler häufig Walpoles bemerkenswert negative Äußerungen, was zu der fälschlichen Annahme führt, seine Worte seien die von Vertue. Siehe auch Anm. 53.

68 Vgl. Kat. Nr. 34 und Abb. Kat. Nr. 34.1; als Ergänzung sei auf ein Blumenstück in der Sammlung von Chatsworth House (Inv. PA 1060) verwiesen, siehe auch Beherman 1988, S. 329 f.

69 Für Verelst siehe Lewis 1979, der sich zu den Preisen des Künstlers äußert (S. 15 f.). Vertue 1929/1930a, S. 42, schrieb im Jahr 1713, dass Verelst bereits verstorben war.

70 Für die Stilllebenmalerei in England im späten 17. Jahrhundert, siehe Talley 1983, Appendix II, passim; Karst 2013/14, passim.

71 Mary Wentworth wurde 1700 erneut von Schalcken porträtiert. Dieses Porträt befindet sich derzeit bei Bob P. Haboldt and Company in Paris. Zu erwähnen ist auch ein eindrucksvolles Porträt von Mary Stanhope (1686–1762), signiert und 1702 datiert (Abb. 16).; Stanhopes Vater, Alexander Stanhope, war britischer Botschafter in den Vereinigten Niederlanden. In dieser Funktion nahm er 1701 seinen Wohnsitz in Den Haag, wo auch Schalcken lebte. Die Behauptung von Vertue 1929/1930a, S. 29, und ihm darin folgend, von Walpole 1762, Bd. 1, S. 131, dass Schalcken zweimal nach England gekommen sei, „zuletzt mit seiner Frau und seiner Familie", kann nicht untermauert werden.

# Godefridus Schalcken
## Aspekte eines (ver)führenden Malers[1]

*Anja K. Sevcik*

> *Das Wesen der Malerei besteht in der Imitation der sichtbaren Welt mittels Form und Farbe […] Je getreuer die Malerei die Natur imitiert, umso schneller und direkter leitet sie uns zu ihrer eigentlichen Bestimmung: unsere Augen zu verführen […]*
>
> Roger de Piles, Cours de peinture par principes, Paris 1708

### Im Licht und Schatten der Jahrhunderte

*This clever painter* … dieser kluge Maler … leitet John Smith im Jahre 1833 das erste Werkverzeichnis ein, das dem Künstler Godefridus Schalcken gewidmet war. Und schon der Zeitgenosse und erste Biograf des Künstlers, Arnold Houbraken, bestaunte die überaus erfolgreiche Karriere des Malers: *„Er war einer der glücklichsten niederländischen Maler, da seine Arbeiten von Anfang an bis zum Ende seines Lebens reichlich bezahlt wurden, so dass er die Früchte seines Fleißes noch bei Lebzeiten erntete, was nur Wenigen glückt."*[2]

Mit Mut und Talent, innovativem Geist und Marktgespür etablierte sich der Pfarrersohn als einer der international berühmtesten und gefragtesten niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts – allen politischen und ökonomischen Widrigkeiten des Kunstmarktes zum Trotz.[3] Eine Säule des Erfolges war die klug gewählte Spezialisierung auf die Feinmalerei. Der Charme der kleinformatigen, minutiös und brillant gemalten Werke behauptete sich auf dem kriselnden Markt mit hohen Preisen.[4] Zum anderen war es das geschickt eingeführte Markenzeichen, das „Kerzenlicht", das ihn für bürgerliche wie höfische Kunstliebhaber charakteristisch machte. Experimentierfreudig und originell im Hinblick auf Themen, Formate und Malweise erwies sich Schalcken offen für neue Trends des internationalen Kunstmarkts, auf dem er selbst aktiv agierte. Ganz offensichtlich produzierte er neben Auftragswerken für elitäre Sammlerkreise auch auf Vorrat für den freien Markt.[5] Er betrieb aktive Akquise und ließ seine Schöpfungen durch qualitätsvolle Reproduktionsgrafik verbreiten.[6]

Auch nach seinem Tod wuchs der Ruhm stetig von Dezennium zu Dezennium, parallel zu den für seine Werke im 18. Jahrhundert gezahlten Preisen.[7]

Hatte Dezallier d'Argenville schon 1727 in seiner Anleitung für den Sammler-Connoisseur jenen „Scalque" (Schalcken) unter die für ein vorbildliches Kunstkabinett unverzichtbaren „Flamen" eingereiht – in einem Atemzug mit den illustren Namen Albrecht Dürer, Pieter Breugel, Rubens, Rembrandt oder Gerrit Dou[8] –, so konstatierte auch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein im Anschluss an seine Holland-Reise 1772/73: *„Zu einem guten holländischen Kabinett gehört … ein Bild von Schalken (sic!)."*[9]

Seine kleinformatigen Kabinettbilder verglich man mit Preziosen und präsentierte sie zum Teil juwelengleich in Kästchen und Rahmen mit Flügeltüren.[10] Dicht an dicht, Rahmen an Rahmen hingen sie in den modischen „Mahlery-Cabineten". Großformate prunkten als Solitäre und Kaminstücke, deren erhöhte Platzierung vom Künstler mit starker Untersicht einkalkuliert wurde. Eine solche historische Hängung seiner *Portia*[11] (Abb. 26) im Ballsaal von Wanstead House, dem Sitz von Richard Child, Viscount Castlemaine (1680–1750) nahe London, bezeugt ein 1728 in Auftrag gegebenes Gemälde von William Hogarth (Abb. 27).[12]

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts geriet die feinmalerische Kunst des ausgehenden 17. Jahrhunderts unter den Klassizismus-Vorwurf. Einflussreiche Historiker wie Jacob Burckhardt oder Thoré-Bürger, die „typisch holländische" Künstler wie Frans Hals, Johannes Vermeer und Rembrandt propagierten, verschmähten Schalcken. Gleichsam als Fluch des Erfolges wurde die Kerzenmalerei, auf die man ihn nun reduzierte, als ermüdend und schrullig empfunden.[13] Die zahlreichen Künstler, die sich von seinen Kerzenlichtszenen inspirieren ließen, aber v. a. Nachahmer und Kopisten mögen hier – den Markt überschwemmend – ihren Beitrag geleistet haben.[14]
Im Geiste dieses Geschmackswandels sah auch Hofstede de Groot, der 1912 ein gegenüber Smith 1833 nahezu verdreifachtes Œuvreverzeichnis mit rund 365 Nummern publizierte, in Schalcken einen Vertreter der „Verfallszeit der holländischen Kunst", dessen größter Ehrgeiz es gewesen sei, seine Vorbilder und Lehrer, v. a. Gerrit Dou, nachzuahmen.[15]
Es war das Verdienst von Thierry Beherman, das Werk Schalckens einer Neusichtung zu unterziehen. In seiner 1988 posthum erschienenen Monografie erkannte er rund 215 Gemälde als Originale an. Aufsätze und Katalogbeiträge von Peter Hecht, Guido M. C. Jansen und Wayne Franits sowie die Studie von Mirjam Neumeister zum Nachtstück stellen die maßgeblichen Forschungsarbeiten in der jüngsten Vergangenheit dar.[16] Daneben fand Schalcken in wichtigen Monografien zu seinen Zeitgenossen, Ausstellungen zur Leidener Feinmalerei, Studien zum Kunstmarkt und der Kunst des „silbernen Zeitalters" Beachtung.[17]
Im Blick auf die museale Präsentation führt der Künstler dennoch ein Schattendasein und ein Großteil seiner Werke gelangte in den letzten Jahren in Privatbesitz.
Als 1665 in Leiden die erste „Künstlerretrospektive" der niederländischen Kunst mit 27 Werken seines Lehrers Gerrit Dou aus dem Besitz des Johan de Bye eröffnet wurde, zählte Schalcken gewiss zu den Besuchern. 350 Jahre später ist ihm nun selbst eine erste monografische Ausstellung gewidmet. Sie schöpft aus neugewonnenen Kenntnissen und (wieder)entdeckten Werken, möchte sie zur Diskussion stellen und weitere Forschungen stimulieren. Denn neben der ästhetischen Faszination durch seine Kunst sind es die Fragen an Biografie und Werk, die zu dieser Ausstellung motiviert haben: Fragen zur Zuschreibung bzw. Authentizität sowie zur Werkchronologie, zu seinen Bildthemen und Darstellungsmodi, den künstlerischen Strategien, aber auch zu seinem Atelier und dem Verhältnis zu Künstlerkollegen, Schülern und Sammlern.
Die einmalige Gelegenheit, nun rund eine Drittel[18] von Schalckens bekanntem Schaffen im unmittelbaren Vergleich auszustellen, ermöglicht einen konzentrierten Blick auf stilistische und thematische Entwicklungen und Kontinuitäten im Œuvre. Dieser ist umso bedeutsamer, da wir nahezu keine Primärzeugnisse von Schalcken zu seinen künstlerischen Ansichten kennen und seine Werke nur sporadisch datiert sind.[19] Thematisch gefasste Ausstellungskapitel sollen dem Überblick dienen und verzichten ausdrücklich auf eine Hierarchisierung des Œuvres.[20] Entlang dieser Kapitel sollen nun einführend einige interessante Werkaspekte skizziert werden.

**26** *Godefridus Schalcken, Der Selbstmord der Portia (Verbleib unbekannt)*

## Ambition und Selbstdarstellung

So wenig naheliegend die Berufswahl vor dem Hintergrund seiner Herkunft aus einer traditionsreichen Pfarrersfamilie und den Aussichten des damaligen Kunstmarkts war, umso deutlicher positionierte sich Schalcken als Künstler mit seinen Selbstbildnissen.

Wie schon sein Lehrer Gerrit Dou – dem wiederum der Selbstbildnis-Furor seines eigenen Lehrers Rembrandt vor Augen stand – schuf Schalcken über seine gesamte Laufbahn hinweg Selbstdarstellungen. Es handelt sich durchgängig um meisterliche Schaustücke seiner Kunst, die in der Qualität z.T. deutlich den Porträts, die er zeitgleich von seiner Klientel schuf, überlegen sind.

Die Pendants zum Bildnis der Gattin zeigen Schalcken zu Beginn und Beschluss seiner Karriere als gesellschaftlich etablierten Ehemann in vornehmer Gestalt (Kat. Nr. 1, 2, 7, 8). Bezugnehmend auf die von Anthonis van Dyck geprägte Künstlerikonografie, welche den geistvollen und nobilitierenden Esprit ins Bild brachte, klingt auch in diesen „privaten" Porträts der Künstlerhabitus unmissverständlich an. Allen Selbstporträts gemeinsam ist der würdige Ausdruck. Der Typus des informellen Selbstporträts oder des „dissolute painter" fehlt.[21] Zwar entdeckt man die Physiognomie des Malers in mehreren, z.T. anzüglichen Genreszenen (Abb. 4, Kat. Nr. 14), doch scheint damit keine Rollenidentifikation verbunden zu sein. Im Allgemeinen arbeitete Schalcken bevorzugt nach Modell, denn zahlreichen Akteuren begegnet man mehrfach in seinem Werk. Auch seine Frau lieh ihr Antlitz mehreren Genrefiguren. Ihre charmante Ausstrahlung ließ sie als perfektes Modell für die verführerischen Protagonistinnen erscheinen (z.B. Kat. Nr. 28). In Anspielung auf eine berühmte Künstleranekdote mag Schalcken uns augen-

**27** *William Hogarth, Festgesellschaft im Wanstead House (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art)*

zwinkernd darauf hinweisen, dass er im Unterschied zu dem antiken Maler Zeuxis nicht darauf angewiesen war, die ideale Schönheit aus den Zügen verschiedener Jungfrauen zusammenzustellen.

In einem Fall experimentierte Schalcken auch mit dem Tronie der Rembrandt-Tradition, wie es das Selbstbildnis aus den 1680er-Jahren illustriert, das ihn in rembrandtesker Fantasiekleidung im Stil des 16. Jahrhunderts mit Barett, offenem Hemdkragen, Wams mit Goldborte und Ohrring zeigt (Abb. 28). Nicht nur in diesem Fall schöpfte Schalcken aus einem Werkstattfundus an Draperien und Accessoires.[22]

Nur ein einziges Mal stellte der Künstler sich mit Palette und Pinseln dar; allerdings nicht bei der Arbeit, sondern mit dem stolzen Verweis auf diese Insignien seiner Profession (Kat. Nr. 5). Das 1695 in London entstandene Bild macht mit der Kerzenbeleuchtung die angestrebte Etablierung als Kerzenlichtmaler auf dem englischen Markt greifbar. Als einen solchen präsentierte er sich auf dem einzigen Selbstbildnis, das nachweislich für einen Auftraggeber entstand, den Florentiner Großherzog Cosimo III de' Medici (Abb. Kat. Nr. 78.1). Dem Rat seines Lehrers Hoogstraten folgend, „zijn konst openbaer te maeken",[23] vermarktete Schalcken in London sein „Image" geschickt durch Mezzotintoblätter, die der geniale John Smith nach seinem Selbstbildnis und anderen populären Motiven in Umlauf brachte (vgl. Kat. Nr. 4, 78).

Wie bewusst Schalcken über sein „Branding" wachte, zeigt seine Besorgnis, das nach Florenz gelieferte Selbstbildnis sei gegen eine Kopie ausgetauscht worden, wie der Gesandte Cosimos im Jahre 1700 berichtet[24]. Betrügerisches Kopistengewerbe stellte also offenbar bereits zu Schalckens Lebzeiten ein Problem dar. Dies bezeugt auch die Tatsache, dass sein Neffe Jacobus (vgl. Kat. Nr. 10) und dessen Künstlerkollege Arent Pijl 1698 eine Expertise zu zwei vermeintlichen Venus-Darstellungen Schalckens im Handel abgeben mussten. Wie sich herausstellte, handelte es sich dabei um Kopien, höchstwahrscheinlich von Kat. Nr. 66 und Kat. Nr. 67, die erneut 1752 im Nachlassverzeichnis des Haager Malers Anthony de Waardt verzeichnet sind. Die große Nachfrage auf dem Markt erleichterte die Situation für Kopisten, umso mehr, wenn ein Original ins Ausland verkauft worden war.[25] Gleichwohl schuf auch Schalcken selbst Repliken oder Varianten seiner Kompositionen, insbesondere im Spätwerk. Ob dies der hohen Nachfrage oder möglicherweise der nachlassenden Schöpfungskraft geschuldet ist, muss offenbleiben (vgl. Kat. Nr. 73).

Auktionsverzeichnisse und Inventare überliefern zahlreiche themengleiche Gemälde, deren Status – Replik oder Kopie – unklar ist. Der einflussreiche Pariser Sammler Lériget de la Faye (1674–1731), in dessen Besitz sich eine *Dame mit Zitrone* (Kat. Nr. 28) befand, liebte es, die Kennerschaft seiner Besucher mit Kopien nach seinen Gemälden zu testen.[26] Teilweise treffen wir auf einer Auktion sogar Original und Kopie nebeneinander an (Kat. Nr. 73, 75). So berichtet etwa der Schweriner Agent Johan Nicolaas van Hafften 1734, er habe in Dordrecht ein Nachtstück von Schalcken gekauft, „nebst ein Copey so dabey gehört; und die Leute nicht Trennieren wollten."[27]Auch die motivgleichen Varianten seiner Schüler und Werkstattmitarbeiter wie z. B. Arnold Boonen (vgl. Kat. Nr. 28, 32) verunklären die Situation, verweisen aber zugleich auf die Popularität und Strahlkraft von Schalckens Bilderfindungen.

Durchgängig und bedacht scheint Schalcken seine Werke signiert zu haben – im Hinblick auf die Anforderungen des freien Kunstmarkts und zum Schutz seiner „Marke". Bei Miniaturformaten nutzte er platzsparende Initialen, ansonsten zeichnete er zumeist in einer Antiqua recte mit der Initiale des Vornamens und des Nachnamens, gefolgt von Minuskeln; offenbar immer mit dem „ck", wie es auch

**28** *Godefridus Schalcken, Selbstporträt (Cambridge, Fitzwilliam Museum)*

bei seiner Unterschrift auf Dokumenten der Fall ist. Die von 75% der niederländischen Künstler genutzte handschriftliche, kursive Signatur[28] tritt bei Schalcken seltener und in der späteren Laufbahn auf, manchmal sogar in kalligraphischer Form (Abb. 28, Abb. Kat. 34.1).
Vor allem zu Beginn der Karriere platzierte und gestaltete Schalcken seine Signatur sehr originell: Illusionistisch in die Bildwelt integriert erscheint sie auf Attributen wie der Staffelei (Abb. Kat. 11.1), oder einem Notenheft (Abb. Kat. Nr. 30.1), eingeritzt in eine Säule (Kat. Nr. 39), eingearbeitet in ein Teppichmuster (Abb. Kat. Nr. 16.2) oder der Schräge einer Tür folgend (Kat. Nr. 21). Einzelne Signaturen treten in roter Farbe sehr auffällig hervor (Abb. 33, Kat. Nr. 63). In wenigen Fällen fügte Schalcken sogar den Entstehungsort London hinzu (Abb. Kat. Nr. 4.1, Behermann 1988, Nr. 131) bzw. zeichnete er auf der Rückseite der Leinwand als „Pictor in Hollandia" (Abb. Kat. Nr. 67.1). Zeittypisch begegnet man einem „pinxit"- oder (f)ecit-Vermerk nur selten (Beherman 1988, Nr. 167). Bei Originalen ohne Signatur stellt sich die Frage, ob die Bezeichnung im Laufe der Zeit verloren gegangen ist, worauf fragmentarische Bezeichnungen verweisen (Kat. Nr. 27). Für die äußerst erfolgreiche Etablierung des Markenzeichens „Schalcken" und seines charakteristischen Stils spricht, dass nur ganz sporadisch Fremdsignaturen auf seinen Werken gefunden wurden (Kat. Nr. 17, 24). Im Gegenzug sind die fälschlich unter seinem Namen verkauften Werke Legion. Auffallend selten versah Schalcken allerdings seine Gemälde mit einer Datierung, die einer Werkchronologie ein festes Fundament geben würde.[29]

## Künstlertum und Atelier

Auch wenn sich Schalcken nicht bei der Arbeit darstellte – im Gegensatz etwa zu seiner Schwester und Schülerin Maria, deren Selbstbildnis an der Staffelei eine stolze Selbstbehauptung im Künstlerberuf präsentiert (Kat. Nr. 12) –, so thematisierte er Kunst und Künstlertum durchaus in fiktionalen Atelierdarstellungen und anhand des Motivs der Kunstbetrachtung (Kat. Nr. 10, 11, 13, 14). Hier konnte er an ein traditionelles, bei seinem Lehrer Gerrit Dou und den Leidener Künstlerkollegen beliebtes Thema anknüpfen, das um den Gedanken der Vergänglichkeit alles Irdischen im Gegensatz zur Ewigkeit der Kunst als *Allegorie der Malkunst* kreist.[30] Schalcken widmete sich dem Sujet mit weniger tiefgründigem Ernst und ironisierte teilweise sogar den Topos der Inspiration des Künstlers durch Schönheit und Liebe.[31]
Nichts Konkretes ist über Schalckens eigenen Aufenthalt im Atelier der Rembrandt-Schüler Samuel van Hoogstraten und Gerrit Dou bekannt. Eine indirekte Quelle stellt jedoch Hoogstratens *Einleitung in die hohe Schule der Malkunst, Anders: Die Sichtbare Welt* von 1678 dar, zu der Schalcken möglicherweise eine Radierung beitrug, wie Czech vermutet, und die u.a. auch einem Auftraggeber des Künstlers, Mattheus van den Broucke, gewidmet war.[32] Einzelne Überlegungen und Anweisungen der Abhandlung, z.B. im Hinblick auf Farb- und Lichtbehandlung, hallen bei Schalcken nach. Auch die Landschaften mit badenden jungen Männern (Kat. Nr. 17, 18), die rembrandteske Bordellszene (Kat. Nr. 58) oder die theatralische Inszenierung der *Preciosa* und der *Ärztlichen Konsultation* (Kat. Nr. 15, 16) spiegeln überlieferte Ausbildungsmethoden wider: das Aktstudium und das Rollenspiel in der Werkstatt, um den Ausdruck von Emotionen studieren zu können. Die außergewöhnliche Vita Hoogstratens, eines äußerst vielseitigen Künstlers, Schriftstellers, Höflings und Reisenden,[33] dürfte dem jungen Schalcken als leuchtendes Vorbild für seine eigene Karriere vor Augen gestanden haben. Anregungen bezog Schalcken auch aus dem traditionsreichen künstlerischen Klima in Dordrecht, Hollands ältester Stadt. Wir sehen Einflüsse des frühen Nicolaes Maes im Porträt (Kat. Nr. 38), thematische Berührungen mit dessen Schwiegersohn Justus de Gelder (Kat. Nr. 17), motivische Brücken zu den Kinderbildern von Jacob Cuyp und Albert Cuyp sowie einen um die Pfirsiche des Dordrechter Malers Abraham van Calraet kreisenden Stillleben-Wettstreit (Kat. Nr. 62).

29 *Godefridus Schalcken, Dame bei ihrer Toilette (Privatbesitz)*

30 *Godefridus Schalcken – hier zugeschrieben, Dame am Putztisch, sich die Hände waschend (Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett)*

## Exkurs: Frühwerk

Nachdrücklich war die Prägung durch Gerrit Dou und seine Feinmaler-Schule in Leiden, der Schalcken sich ca. 1662 als bereits fast 20-jähriger, technisch gewiss bereits erfahrener Maler anschloss – eine bedeutende Weichenstellung und kluge Wahl, denn Dou war einer der bestbezahlten Meister der Zeit und seine Feinmalerei sollte den Kunstgeschmack bis weit in das 18. Jahrhundert hinein prägen. Datierte Arbeiten Schalckens setzen jedoch erst 1667 nach seiner offiziellen Rückkehr nach Dordrecht ein. Werke aus der Leidener Zeit und konkrete Zeugnisse zu seiner Ausbildung, zu den voraussetzbaren persönlichen Begegnungen mit anderen Künstlerpersönlichkeiten wie Frans von Mieris d. Ä., Gabriel Metsu, Pieter Cornelisz. van Slingelandt oder Eglon van der Neer, die deutliche, v. a. motivische Spuren in seinem Werk hinterlassen haben, liegen nicht vor. Eine frühe Gelenkstelle bietet eine Komposition in Privatbesitz, das Interieur mit einer *Dame bei ihrer Toilette*, das hier als eine vor 1667 entstandene Arbeit Schalckens vorgestellt werden soll (Abb. 29).[34] Die Komposition erprobt Leidener Muster. Gleichzeitig macht sie ex negativo deutlich, in welchem Maß sich Schalcken in der Folge vom Modus des Lehrers emanzipieren sollte.

Dank einer detaillierten Beschreibung im Auktionskatalog lässt sich das Motiv wohl mit dem gleichformatigen Gemälde identifizieren, das 1809 in Paris aus der bedeutenden Sammlung Pierre Grand-Pré versteigert wurde.[35] Hinter einem zurückgeschobenen Vorhang à la Dou zeigt sich im Mittelgrund eine junge Dame bei ihrer Toilette, assistiert von einer Dienerin, die den Schmuck arrangiert, und einem Pagen, der ihr kniend das Handwaschbecken reicht. Das beliebte Genremotiv war wohl um 1655 von Gerard Ter Borch geprägt worden und fand bei Caspar Netscher, Gerrit Dou oder auch Eglon van der Neer Nachfolge. Die noch etwas hölzernen Köpfe und Gesichter, proportionelle Schwächen, wie

z. B. die übergroßen Hände und breiten Schultern der Dame, verbinden das Gemälde mit anderen Frühwerken Schalckens.[36] Interessanterweise hat sich eine skizzierende Kreidezeichnung erhalten, die unterschiedlich an Gerard Ter Borch, Pieter Cornelisz. van Slingelandt, Anthonie Palamedesz. und zuletzt – mit Vorbehalt – Caspar Netscher zugeschrieben wurde, offenbar aber von Schalcken selbst stammt (Abb. 30).[37] Sie zeigt recht getreu die Figurengruppe im Interieur, allerdings in sehr uneinheitlicher Zeichentechnik. In der für Schalcken charakteristischen Schraffurtechnik ist der kniende Page im Vordergrund festgehalten.[38] Etwas verwischter erscheint die junge Dame, während die Dienerin hinter dem Spiegel, ebenso wie das Interieur und weitere Accessoires, nur mit sehr groben Strukturlinien angedeutet wurden. Fast scheint es, als wären hier mehrere Hände, Lehrer und Schüler gemeinsam am Werk gewesen.[39]

### Exkurs: Zeichnungen

Die erwähnte Studienzeichnung stößt ein Thema an, das bereits der erste Biograf Houbraken mit der Geringschätzung von Schalckens zeichnerischen Qualitäten in die Diskussion einbrachte. Gleichwohl lohnt sich ein Blick auf diese Facette seines Œuvres, denn er verrät interessante Aspekte der Atelierpraxis im Kreis der Leidener Feinmaler. Vier Blätter in der Ausstellung illustrieren den Befund von Guido Jansen, dass Schalcken in der Mehrzahl Porträtzeichnungen anfertigte.[40] Mit Ausnahme der unikaten, farbig lavierten Zeichnung (Kat. Nr. 52) handelte es sich um skizzenhafte Entwürfe (Kat. Nr. 44) und nachträglich angefertigte Kopien von ausgeführten Bildnissen, sog. Ricordi (Kat. Nr. 41, 55). Letztere sind teilweise mit Stoff- und Farbangaben versehen, um die koloristische Wirkung zu dokumentieren – ein interessanter Beleg für die elementare Bedeutung, die man den delikaten Farb- und Texturkombinationen Schalckens für die Bildwirkung zusprach.[41] Diese Blätter verblieben im Atelier des Künstlers und

**31** *Godefridus Schalcken, Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil (Wien, Albertina)*

**32** *Godefridus Schalcken, Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (München, Alte Pinakothek)*

dienten neuen Kunden als Anschauungsmaterial. „*Viele Zeichnungen nach Gemälden von G. Schalken* (sic!) *aus dem Nachlass des kunstreichen Malers*" wurden denn auch drei Monate nach seinem Tod in Amsterdam versteigert und sprechen für eine Art Werkstattarchiv.[42] Seltener begegnet man Genrezeichnungen (Abb. Kat. Nr. 65.1), doch dürften noch weitere unerkannte Blätter existieren, wie z. B. eine bislang an den Schalcken-Schüler Arnold Boonen zugeschriebene Kreidezeichnung, die ein Ricordo des Ölgemäldes *Junge Frau mit Tauben* darstellt.[43] Nicht bei allen Ricordi darf allerdings die Eigenhändigkeit vorausgesetzt werden (vgl. Abb. Kat. Nr. 20). In der Regel lassen sich Schalckens Zeichnungen somit auf ausgeführte Gemälde beziehen. Die freie, experimentelle Zeichnung fehlt. Ein außerordentlich qualitätvolles vorbereitendes Blatt bildet die Kopfstudie eines älteren Mannes (Abb. 31), dessen Züge Beherman z. B. im *Alten Künstler* (Kat. Nr. 11) wiedererkannte. Schalcken nutzte die Profilansicht jedoch in erster Linie für die Josefsfigur auf dem Gemälde *Ruhe auf der Flucht* (Abb. 32).[44] Eine zweite Studie mit nach unten geneigtem Haupt inspirierte Arnold Boonen offenbar noch lange Jahre nach seinem Aufenthalt in Schalckens Werkstatt, wie es ein 1695 signierter *Lesender Eremit* beweist.[45]
Im Unterschied zu den Arbeiten auf Pergament seines Künstlerkollegen Frans van Mieris d. Ä. schuf Schalcken seine Zeichnungen in der Regel nicht mit Verkaufsabsichten. Mit der Vielzahl an teilweise sogar mit den zugrundeliegenden Gemälden gleichformatigen Ricordi erinnert der Bestand eher an das zeichnerische Œuvre des Mieris-Sohnes Willem (1662–1747).[46] Dennoch gelangten seine Zeichnungen in renommierte Sammlungen. So gehörten z. B. die erwähnten männlichen Studienköpfe der Kollektion des Herzogs Albert von Sachsen Teschen (1738–1822) an.[47] 1736 wurden die Blätter *Maria Magdalena*, *Drei Köpfe* und eine *Brennende Kerze* aus der imposanten Zeichnungssammlung des Haager Bürgermeisters Samuel van Huls d. J. (1655–1734) versteigert.[48]

### Porträt und Klientel

Im Unterschied zu den Zeitgenossen Adriaen van der Werff, der sich der Porträtmalerei nur zu Beginn der Karriere widmete, oder Caspar Netscher, der die Genremalerei zugunsten der Porträtmalerei aufgeben sollte, bildete die Bildnismalerei für Schalcken eine einträgliche Basis und Konstante seiner Laufbahn. Ein verschollenes signiertes Gemälde, das drei Kinder in einer Fensternische zeigt, trägt das Datum 1670.[49] Das früheste erhaltene Porträt datiert 1674 (Kat. Nr. 36). Guido Jansen weist in seinem Essay auf Schalckens führende Rolle in Dordrecht nach dem Weggang von Nicolaes Maes nach Amsterdam 1673 und seine über die Stadtgrenzen hinausreichende Klientel hin. Er beschreibt ihn eingebettet im Netzwerk seines sozialen Umfelds, in der sich auch familiäre Beziehungen förderlich auswirkten. Schalcken erhielt lukrative Mehrfach-Aufträge, wie das Quintett der Familie Van der Voort-De la Court (Kat. Nr. 39, 40) oder die drei Porträts der Familie Tallyarde-Snouck (Kat. Nr. 42, 43). Einen interessanten Beleg für seine Mitarbeit an einem Familienzyklus bietet der zeitgenössische Rahmen, den sein Porträt des Haager Schatzmeisters Nicolaas Dierquens, Herr von Arendsburg (1670–1745), ziert (Abb. 33).[50] Das gleiche, von einer Kartusche mit dem jeweiligen Familienwappen bekrönte Rahmenmodell schmückt die gleichformatigen Porträts seiner Schwester Elisabeth und ihres Ehemanns Cornelis Gerrit Fagel, die Adriaen van der Werff 1694 schuf.[51]
Seine Porträtklientel schätzte offenbar auch Werke aus anderen Gattungen, wie es Erwerbungen des Mattheus van den Broucke (Kat. Nr. 60) oder des Utrechter Arztes Evert van Sypesteyn bezeugen (Kat. Nr. 16). Ganz offensichtlich betrieb Schalcken zudem aktive Akquisition. Mehrere Porträts ranghoher Persönlichkeiten scheint der Künstler aus Eigeninitiative nach grafischen Vorlagen bzw. ohne konkreten Auftrag gefertigt zu haben, was den Erfolg und Ruhm der Bildnisse von Willem III. (Kat. Nr. 70) oder der Maria Anna von der Pfalz-Neuburg (Abb. 13) nicht schmälern sollte. Sein Eintritt in die Haager Malergilde

1691, ohne dort einen Wohnsitz zu beziehen, darf ebenfalls im Zusammenhang mit seinem Streben gesehen werden, den lukrativen Porträtmarkt dieser Prominentenhochburg zu erschließen. 1694 bemühte Schalcken sich mit Erfolg selbst um den Auftrag zu seinem Bildnis für die berühmte Selbstbildnis-Galerie von Cosimo III. in Florenz (Abb. Kat. Nr. 78.1).[52]
Schalckens marktfreundliche Vielseitigkeit erweist sich auch am Angebot verschiedenster Formate und Bildnistypen, von der Miniatur über die unterlebensgroße Halbfigur bzw. dem Kniestück zum lebensgroßen Brustbild bis zur Ganzfigur, vom Einzelstück über das Pendantpaar bis zur Serie. Miniaturporträts, die auch sein Lehrer Dou vereinzelt angefertigt hatte,[53] und Porträts mit Interieurhintergrund und reichen Accessoires treten v.a. am Beginn der Karriere auf (Kat. Nr. 39). In charakteristischer Vermischung dieser „Kabinettporträts"[54] mit dem Flair des höfischen Porträts verlegte sich Schalcken schnell auf die modischen landschaftlichen Gründe, die von seinen Zeitgenossen Nicolaes Maes, Caspar Netscher, Johannes Verkolje oder auch Godfrey Kneller gepflegt wurden. Im Fall des Porträts der *Elisabeth Tallyarde als Feldnymphe* nutzte Schalcken das Pleinair für eine sehr experimentelle Pose (Abb. Kat. Nr. 42.1). Diese Entwicklung illustriert der Familienzyklus der Van der Voorts-De la Courts, innerhalb dessen die konservative Note des 1676 entstandenen Bildnisses des Jan/Willem van der Voort im Vergleich mit der „modischeren" Gestaltung des Porträts des Pieter de la Court aus dem Jahre 1679 deutlich zutage tritt (Kat. Nr. 39, 40).
*„Da man noch wohl zu einem rechtschaffenen Meister sagen hort: mahlet mich so oder so; leget mir die eine Hand auf die Brust, und die andere auf einen Tisch. Ein anderer hinwieder will eine Blume in die Hand, oder einen Blumen-Topff neben sich haben; der dritte dieses oder jenes Thier oder Schoßhündchen* […]",[55] klagte de Lairesse 1707 über die vielfältigen Ansprüche der Kundschaft, doch entsprach ihnen Schalcken nach Ausweis seiner Bildnisse gerne. Erst in den 1690er-Jahren sehen wir ruhige, neutrale Gründe und den Verzicht auf Attribute und Accessoires (Kat. Nr. 49, 50).
Schalckens Markenzeichen jedoch, das Kerzenlicht, erlangte für das Auftragsbildnis außerhalb seiner Londoner Periode keine größere Bedeutung (vgl. Kat. Nr. 52). Die verunklärenden und mystifizierenden Lichteffekte entsprachen offenbar nicht den Ansprüchen seiner Klientel an das Porträt. Eingeführt durch die Londoner Selbstbildnisse kam es in den nach Vorlagen gestalteten Bildnissen von Willem III. (Kat. Nr. 70) und des James Stuart, Duke of Lennox (Kat. Nr. 54) zur Anwendung. Im Bildnis des Juristen John Acton, das ebenfalls in England entstand (Abb. 22), wirkt die Kerze auf dem Tisch hinter dem Dargestellten als bloßes Zitat. Für die Beleuchtung der Physiognomie spielt sie keine Rolle.

**33** *Godefridus Schalcken, Porträt des Nicolaas Dierquens (Amersfoort, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed)*

### Erzählfreude und Motivvielfalt

War die Entwicklung der niederländischen Malerei des Goldenen Zeitalters weithin von einer Spezialisierung der Künstler auf bestimmte Gattungen geprägt, so fällt bei Schalcken die außerordentlich vielfältige Themenwelt auf, die seinen Chancen auf dem Kunstmarkt gewiss förderlich war. Ausdrück-

lich verdammte de Lairesse 1707 den heftigen Eigensinn von Spezialisten, der so manchen Maler mangels Absatz kümmerlich darben ließ, und lobte die Vielseitigkeit, da doch „die Abwechslung der Speise neuen Appetit erwecket."[56]

Neben der Porträtmalerei bietet Schalcken uns in jeder Gattung meisterliche Werke, ob Genre, Historie, Allegorie, Landschaft oder Stillleben. Die vereinzelten Beispiele einer politischen Allegorie (Kat. Nr. 56), des Stilllebens (Kat. Nr. 34) und der Landschaft (vgl. hierzu Kat. Nr. 19) mögen eher experimentellen Charakter besessen haben, gedacht als Geschmackstest für mögliche Sammlerinteressen bzw. auf konkrete Wünsche oder Anlässe zurückgehen.[57] Atmosphärisch gestaltete Wasser- und Waldlandschaften, aber auch Stilllebenelemente wie edle Gefäße und Früchtearrangements bereichern jedoch regelmäßig Schalckens Porträts, Historien- und Genrebilder.

Grundsätzlich jedoch lagen seine Vorlieben im Modus des Erzählens, zu der Genre und Historie prädestiniert waren. In der Erfindung origineller Details erweist sich der Künstler als hingebungsvoller Erzähler. So streichelt Elisabeth Tallyarde auf ihrem prätentiösen Porträt fast unbemerkt mit abgeknicktem Daumen den Papagei, der auf ihrer Hand sitzt (Kat. Nr. 42); im Uringlas, das einem Quacksalber zur Schwangerschaftsdiagnose dient, entdecken wir ein Miniaturbaby (Kat. Nr. 16) und Maria versucht lebensnah das hungrige Jesuskind mit einer Rose abzulenken, während Josef eifrig die Glut im Stövchen anbläst, um den Brei zu wärmen (Kat. Nr. 57).

In einigen Fällen nutzte Schalcken den narrativen Zugewinn, den Pendants boten, sei es zur Gegenüberstellung oder zum Fortspinnen einer Erzählung (Kat. Nr. 64–67).[58] Gleichwohl handelt es sich bei den in historischen Versteigerungskatalogen zahlreich angebotenen Gemäldepaaren von Schalcken wohl zumeist um nachträgliche Zusammenstellungen (Kat. Nr. 29, 32). Gleiches gilt in der Regel für Pendantpaare, die Schalckens Werke mit Bildern anderer Künstler gruppierten. Die *Allegorie der Tugend und des Reichtums* (Kat. Nr. 22) dürfte Schalcken allerdings in direktem Bezug auf bereits früher entstandene Komposition des Frans van Mieris d. Ä. geschaffen haben.

Am Beginn seiner Karriere stand wie erwähnt die Genremalerei mit ihren „modernen", zeitgenössischen Themen. In Bildern wie der *Frau mit dem Kessel* (Kat. Nr. 20) oder der *Ärztlichen Konsultation* (Kat. Nr. 16) schöpfte Schalcken aus dem Repertoire, das de Lairesse in seinem Malerbuch von 1707 umschrieb: *„Die stetigen Veränderungen der weltlichen Dinge geben uns hinreichend Materien ... so den modischen Schlag betreffen ... als Spiele auf den Schau-Bühnen, Manieren der in Haushaltungen gebräuchlichen Geschäfften ... welches alles uns herzlich, lieblich, traurig vorkömmet."*[59]

Doch konzentrierte er sich zunehmend auf Einzelfiguren mit amourösen Konnotationen, die der galanten Welt entstammten. Der Höhepunkt der Produktion von Genrebildern – der sich generell mit seiner produktivsten Phase zu decken scheint – liegt offenbar zwischen 1675 und 1685. In der Folge entstehen sie nur noch vereinzelt und gehören dann meist dem Kerzenlicht-Genre (Kat. Nr. 71) oder dem anekdotenfreien Kerzenlicht-Tronie an (Kat. Nr. 72).[60]

Vielfigurige, reich ausgestaltete Interieurs (Abb. 4), theatralisch inszenierte Handlungsszenen (Kat. Nr. 16) und Landschaften mit ganzfigurigen Motiven (Kat. Nr. 61) werden zahlenmäßig eindeutig von Darstellungen einzelner Halbfiguren dominiert. Recht schnell gab Schalcken die in den Mittelgrund gerückten Figurenszenen nach dem Muster seines Lehrers Dou auf und platzierte seine Protagonisten nahsichtig, ohne Repoussoir-Elemente, im Vordergrund, wie es die Entwicklung von der frühen *Toilettenszene* (Abb. 29) über das *Pfänderspiel* (Abb. 4) zur *Ärztlichen Konsultation* (Kat. Nr. 16) zeigt.

Nur zu Beginn seiner Karriere finden sich gedankenverlorene, in ihr Tun versunkene Protagonisten sowie überreich mit Accessoires ausgestattete Werke – Elemente, wie wir sie von Gerrit Dou kennen (Kat. Nr. 20). Während der Lehrer zur Erhöhung des deskriptiv-illusionistischen Reizes den Bildraum mit

additiven Stilllebenarrangements füllt, konzentriert sich Schalcken zunehmend auf die Inszenierung weniger, aus unmittelbarer Nähe gesehener Elemente. Sie fokussieren darauf, den Blick des Betrachters im ersten Moment zu fesseln und festzuhalten. Auch das Motiv der Fensternische fällt nach und nach weg. Nichts soll bei Schalcken vom eigentlichen Hauptmotiv ablenken: dem Tête à Tête mit dem Betrachter, der durch einen zurückgezogenen Vorhang, die intime Beleuchtung, Blickkontakt und Gestik unmittelbar ins Bild eingeladen wird. Schalcken erfasst den Augenblicksmoment der Begegnung und macht uns damit zum Voyeur (Kat. Nr. 29), häufig auch zum aktiven Mitspieler (Kat. Nr. 28). Die komisch-parodistischen oder erotisch aufgeladenen Figuren fordern unsere unmittelbare Reaktion heraus.

Diese Direktheit erinnert an die extrovertierten Halbfiguren der Utrechter Caravaggisten, die fröhlichen Trinker, Musikanten und Kurtisanen z. B. eines Gerrit van Honthorst. Schalcken waren die Motive vertraut und er nutzte sie als Vorlage (z. B. Kat. Nr. 27). Diesem Muster folgend isoliert der Künstler die Protagonisten aus einem bildinternen Erzählzusammenhang. Im Unterschied zur neutralen Hintergrundfolie der alten Meister gibt er seinen Protagonisten jedoch zumeist mit der Andeutung eines Interieurs und einer Lichtstimmung einen intimen Rahmen. Trotz des kleinen Formats und Figurenmaßstabs behalten Schalckens Akteure jedoch durch die Nahsichtigkeit und die Ausfüllung des Bildraums eine monumentale Aura, die den großformatigen caravaggistischen Halbfiguren gleicht.

Besonders entgegen kamen diesem Konzept die Unmittelbarkeit und Spontaneität kindlicher Modelle, eine Präferenz, die Schalcken mit anderen Feinmalern seiner Generation teilte.[61] Attraktiv waren die amüsanten Lizenzen, die man Kindern zugestand: z. B. ein geöffneter Mund und der unvermittelte Blick aus großen Kinderaugen, der bei einem erwachsenen Protagonisten ins Unschicklich-Lächerliche abgeglitten wäre.[62] Kinder posierten bereits für die Genrefiguren von Jacob und Aelbert Cuyp, Frans Hals, Judith Leyster oder Jan Steen. Auch die Emblematik nutzte sie gerne, um den Untugenden der Erwachsenen eine Spiegel vorzuhalten bzw. mit Kinderspielen allgemeine Moralvorstellungen zu versinnbildlichen. Schalcken knüpft mit einzelnen Motiven wie dem *Rommelpotspieler* (Kat. Nr. 21) oder den *Kindern beim Spiel mit der Schweinsblase* (Kat. Nr. 25) an diese Traditionen an. Weit entfernt jedoch vom erhobenen Zeigefinger der Belehrung erhalten sie durch die kindlichen Modelle eine humorvolle Note. Auch die Figur einer komplexen Vanitas-Allegorie[63] konnte durch das mit offenem Mund lächelnde Kindergesicht vom tiefsinnigen Ernst der Aussage befreit werden, wie es Kat. Nr. 26 für den Fall einer Allegorie des Gesichtssinnes zeigt. Gleichzeitig verbergen sich hinter dem vorgeblich unschuldigen Verhalten dieser pittoresken Protagonisten – dem Angeln (Kat. Nr. 19), Zuckerschlecken (Kat. Nr. 32), Musizieren (Kat. Nr. 30) oder dem Spiel mit einem Schoßhündchen (Kat. Nr. 23) – sinnlich-erotische Doppeldeutigkeiten für das erwachsene Publikum, das diese „Verpackung" als Bildwitz offenbar sehr schätzte.

Eine ähnliche Transformierung von Bildtraditionen betrifft die Erwachsenenwelt. Schon die vorangehende Generation, Gerrit Dou, Frans van Mieris d. Ä., Gerard ter Borch, Gabriel Metsu, Pieter de Hooch, Jacob Ochtervelt oder Caspar Netscher hatten den nobilitierenden Schritt zum High-Life-Genre mit edlem Dekorum vollzogen. Wir begegnen auch bei Schalcken nicht mehr den bäuerlich-derben Akteuren, sondern vornehm gekleideten Protagonisten, die ihre Genrerolle „schauspielern". Ein gutes Beispiel liefert die überaus prunkvoll kostümierte, aristokratisch veredelte Heringsverkäuferin (Kat. Nr. 31): *„Schalckens porzellanpüppchenartige Heringsdame ... würde hervorragend in das idealisierte Dorf ‚Hameau' der Marie Antoinette in Versailles passen und dort mit gespielter Schüchternheit den Part einer verzärtelten Fischverkäuferin spielen"*, formulierte es treffend Seymour Slive.[64] In ihrer verführerischen Ausstrahlung liefert sie ein weltliches Gegenstück zu den mythologischen Schönheit in Schalckens Historienmalerei.

## Höfische Historien

*„Wer diese höchste Stufe, [die Historie], würdig erklimmt, ... ist in der Kunst nicht nur oberster Feldherr, sondern Ehrfurcht gebietender Prinz"*[65], umschrieb Samuel van Hoogstraten 1678 die höfische Aura der Historienmalerei. Von der Kunsttheorie in der Gattungshierarchie ganz oben angesiedelt, galt sie als Refugium von Überzeitlichkeit und edler Geistigkeit. Schalckens Lehrer Hoogstraten folgte dieser Doktrin ebenso wie Schalckens Zeitgenosse Gerard de Lairesse, der den Vorrang der „antiken" vor der „modernen Manier" des bürgerlichen Genres klar beschrieb, auch wenn er beide Sujets durch ihren narrativen Gehalt verbunden sah. Parallel zum wachsenden Einfluss des *gout français* in der niederländischen Kultur – verstärkt durch die französische Besatzung 1672 und den Zustrom hugenottischer Glaubensflüchtlinge nach der Rücknahme des Ediktes von Nantes durch Ludwig XIV. 1685[66] – treten bei Schalcken in den 1680er-Jahren zunehmend biblische und mythologische Historien in den Vordergrund und verdrängen nach und nach das Genrethema aus dem Repertoire.

Schalcken entsprach damit dem Ideal eines „historischen Kabinettmalers", der sich im Gegensatz zum Genremaler nicht allein die Natur zur Richtschnur nahm, sondern „kühner in Geist und Pinsel" war.[67] Seine Herkunft aus einer belesenen Pfarrerfamilie und die humanistische Erziehung hatten ihn gewiss mit rhetorischer Begabung und Vorliebe für das Geschichtenerzählen ausgestattet, was er nun als *pictor doctus* sehr plastisch ins Visuelle überführte. Neben den ehrwürdigen biblischen und antiken Schriften konnte auch „moderne Literatur" zur Bildquelle avancieren, wie es das Thema der *Spanischen Heidin* nach einer Novelle des Spaniers Miguel Cervantes zeigt (Kat. Nr. 15), bei dem Schalcken zudem einen noch nie zuvor gewählten Darstellungsmoment auswählt. Zeitgenossenschaft prägte auch die Novellen, die sein Lehrer Hoogstraten neben der Malerei verfasste und die Schalcken gewiss vor Augen standen.[68]

Von Beginn an bereicherte der Künstler seine Historien entgegen der klassizistischen Doktrin mit originellen, zeitgenössischen Momenten. Wir begegnen einer Geburt der Venus an der Küste der Nordsee,[69] der Göttin Ceres tropft profan und unschicklich der Pfirsichsaft aus dem Mund (Kat. Nr. 62) und aus einer ernsten Andachtsszene strahlt uns das entwaffnende Kinderlachen des Johannesknaben entgegen, voller Freude über das „Spielzeug" einer Kerze (Kat. Nr. 73). Thematisch kristallisiert sich im Rahmen der religiösen Sujets eine Vorliebe für die Motive der Heiligen Familie sowie neutestamentliche Gleichnisse und Szenen der Heilsgeschichte heraus. Teilweise wählte Schalcken hier für die holländische Malerei äußerst ungewöhnliche Themen wie das Gleichnis der verlorenen Münze (Kat. Nr. 59). Im Gegensatz zu seinem Lehrer Dou interessierte Schalcken das Thema des Eremiten wenig, umso mehr die schöne Büßerin Magdalena.[70] Ebenso wie die zehn einfallsreich variierten Fassungen der Maria Magdalena (Kat. Nr. 76–79) kreisen auch die mythologischen Sujets mehrheitlich um erotisierte Darstellungen schöner Göttinnen, Nymphen oder Tugendheldinnen wie Venus, Diana, Ceres oder Portia (Abb. 26).

**34** *Godefridus Schalcken, Die Verkündigung (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum)*

Im Hinblick auf die protestantische Herkunft des Künstlers erstaunen nur auf den ersten Blick die gegenreformatorischen Themen, die eher einer katholischen Klientel zuzurechnen sind.[71] Mit Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz besaß Schalcken in seinen letzten Schaffensjahren einen eminent katholischen Förderer. Generell war die religiöse Historie seinerzeit ein Sammlungsschwerpunkt der durch den Frieden von Rijswijk 1697 gestärkten katholischen europäischen Fürstenhäuser. Schalcken fand auch hier sehr individuelle, empathische Bildlösungen. So berücksichtigt die *Heilige Familie* in Kopenhagen (Kat. Nr. 73) den andächtigen Gläubigen sogar als Leerstelle im Bild und verbreitet mit dem Kerzenlicht eine kontemplative Atmosphäre. Die spirituelle Überzeugungskraft von Werken wie diesem bewegte wohl den Nazarener Friedrich Overbeck dazu, Schalckens Aufnahme in den Olymp der christlichen Künstler zu bedenken, deren Porträts sein Auftragswerk für das Städelsche Kunstinstitut von 1831, *Der Triumph der Religion in den Künsten*, versammelt.[72]
Dass eine eindrucksvolle Historie auch auf kleinem Format gelingen konnte, beweist Schalckens *Verkündigung* (Abb. 34), die Beherman auf den Einfluss von Hoogstratens um 1670 entstandener *Verkündigung des Todes an die Jungfrau*[73] zurückführte. Die Präsenz und monumentale Wirkung von Maria und dem Engel täuscht über den verblüffend kleinen Maßstab auf der nur 26,3 × 20,5 cm großen Tafel hinweg. Gleichwohl vollzog sich im Rahmen der Historien in den Dordrechter Jahren ein Wandel hin zu größeren Formaten – noch vor dem Geschmackswechsel des Publikums zu umfänglicheren Leinwänden in der Porträtmalerei. In seiner Londoner Zeit knüpfte Schalcken an diese Muster an, was schließlich in dem über 2 m großen Bildnis der Tochter seines dortigen Mäzens William Lowther gipfeln sollte (Kat. Nr. 53). Couragierte Ambition und Sammlergeschmack wirkten hier zusammen. Die noch in Dordrecht entstandene Prager *Ceres* (Kat. Nr. 62) liefert ein eindrucksvolles Beispiel, dass dieser Wechsel ins große Format keinesfalls auf Kosten des feinmalerischen Illusionismus ging.
Mit noblen Historien entsprach Schalcken der Nachfrage eines fürstlichen Kundenkreises, den er sich zunächst ab 1695 mit dem Mediceischen Hof in Florenz, dann kurz vor der Jahrhundertwende auch durch Gemäldelieferungen an den dänischen Königshof in Kopenhagen und den kurfürstlichen Hof in Düsseldorf zu erschließen wusste. Obgleich ehrenvoll als dänischer und Düsseldorfer Hofmaler betitelt, waren seine Bindungen an die Höfe allerdings nicht so eng wie z. B. bei Adriaen van der Werff, was weiterhin Offenheit gegenüber anderen Käuferschichten bedingte und notwendig machte. Doch erfüllten sie Schalcken mit großem Stolz, wie es z. B. der werbewirksam lancierte Brief des Florentiner Gesandten vom 12. Oktober 1700 an Cosimo III. de' Medici darlegt. Jacopo Giraldi berichtet darin von dem Besuch im Haager Atelier des Künstlers. Schalcken habe ihm das kostbare Geschenk des pfälzischen Kurfürsten präsentiert, das er für die (in Eigenwerbung erfolgte?) Lieferung zweier Gemälde (Kat. Nr. 74, 79) erhalten hatte: *„Mehrere große Silbergefäße, Becken, Töpfe, Becher und andere kleine, die man für verschiedenste warme Getränke wie Café und Tee verwenden kann, alles im Wert von 3000 fl."*[74] Ein außerordentlich prestigeträchtiger Auftrag aus Düsseldorf sollte 1703 folgen: das Triptychon, bei dem Schalcken und Johann Wilhelms Hofmaler Jan Frans van Douven und Adriaen van der Werff jeweils eine Tafel malten – ein beeindruckendes Dokument für die Anregung künstlerischen Wettstreits durch einen höfischen Sammler, in dem Schalcken als Kunstlicht-Spezialist offenbar „spiritus rector" war (Kat. Nr. 80–82).[75] Die Sammellust des pfälzischen Kurfürsten besaß auch in einem weiteren Sinne Katalysatorwirkung, denn er setzte Gemälde als diplomatische Präsente ein (vgl. unter Kat. Nr. 73). So schenkte er beispielsweise 1699 zwei Werke von Adriaen und Pieter van der Werff an den Grafen Anton Johann Nostitz in Prag, womit er die dortige Vorliebe für die Feinmalerei befeuerte: In die eminente Nostitz-Sammlung gelangten auch zwei herausragende Werke Schalckens (Kat. Nr. 60, 62).[76]

## Exkurs: Dialog mit berühmten Meistern

In seinem vielseitigen Themenrepertoire schöpfte Schalcken im Sinne einer „kreativen Imitatio" aus ebenso vielschichtigen Bildquellen.[77] Zahlreiche Motiventlehnungen präsentieren ihn als gebildeten Kunstkenner, der seine Anregungen wohl zumeist grafischen Reproduktionen entlehnte. Eine *„Partie von Drucken und Zeichnungen von italienischen, französischen, hoch- und niederdeutschen Meistern, viele in der schwarzen Kunst ... viele Zeichnungen nach Gemälden von G. Schalken* (sic!)" aus dem Nachlass des kunstreichen Malers, die drei Monate nach dem Tod des Künstlers am 22. 2. 1707 bei Jan Pietersz. Zomer in Amsterdam versteigert wurde, illustriert dies.[78]

Wichtige Inspirationsquellen waren die Utrechter Caravaggisti (Honthorst – Kat. Nr. 27, 75; Bloemaert – Kat. Nr. 57), aber auch die italienische (Caracci – Kat. Nr. 60) und französische Malerei bzw. Druckgrafik (Kat. Nr. 27, 56, 59) sowie Schalckens ältere niederländische Künstlerkollegen. Ein instruktives Beispiel liefert die Darstellung eines pfeiferauchenden jungen Mannes mit Barett, der mit nach oben gewendetem Kopf genussvoll den Rauch zwischen den Lippen herausbläst (Abb. 35).[79] Diese Figur extrahierte Schalcken offenbar aus einem *Bauerninterieur* des Adriaen Brouwer (1605/06–1638), das ein Reproduktionsstich von Jonas Suyderhoef (1613–1686), aber interessanterweise auch ein Mezzotinto von ca. 1690 des in Paris ansässigen Kunsthändlers Jan van der Bruggen überliefert, mit dem Schalcken in vielerlei Beziehungen stand (Abb. 36).[80] Schalckens Schüler Carel de Moor fertigte von diesem *Raucher* wiederum eine Radierung nach Schalcken.[81]

Ein ähnlich kreativer Zugang im Sinne eines „beeldspeling",[82] eines Bilderspiels, lässt sich für Schalckens Verarbeitung von Motiven der zeitgenössischen Leidener Kollegen, insbesondere seines Lehrers Gerrit Dou beobachten. Nur am Beginn seiner Karriere entdeckt man recht getreu übernommene Motive, wie z. B. die *Dame bei ihrer Toilette* (Abb. 29) oder die *Alte mit Kessel* (Kat. Nr. 20). Charakteristisch ist für ihn die Herauslösung einer Figur aus einem größeren Bildzusammenhang, wie es z. B. die *Heringsverkäuferin* (Kat. Nr. 31) illustriert. Während Dou sie als ältere Dame im Gespräch mit einem Jungen zeigt (Abb. Kat. Nr. 31.1), gewährt Schalcken der jungen Verführerin den Soloauftritt und treibt damit den amourösen Gehalt auf die Spitze.

Teilweise kombinierte der Künstler mehrere traditionelle Motive und brachte sie damit in eine neue Form. So verband er z. B. das Thema des *Ungleichen Paares* mit der eigentlich jungen Pärchen oder Mädchen vorbehaltenen Fütterung eines Papageien als Sinnbild des Liebespiels (Kat. Nr. 24). Offen-

**35** *Godefridus Schalcken, Pfeife rauchender Mann (Amsterdam, Rijksmuseum)*

sichtlich ging es ihm nicht mehr darum, ein moralisches Exempel zu statuieren, sondern eine augenzwinkernde Anekdote zu erzählen, die überrascht und amüsiert.
Schalckens Erfindungsreichtum, mit dem er traditionellen Themen immer wieder eine verblüffende Wendung gab, brilliert in eigenständigen Motiven. So setzt er sich mit dem berühmt-berüchtigten *Pfänderspiel* (Abb. 4) von der Tradition der geläufigen *Fröhlichen Gesellschaften* junger Leute bei Wein und Musik ab. Einen Kontext bieten Spiele wie das *grazelen* (Grasen) oder *hoofdje-in-de-schot* (Köpfchen in den Schoß), die vor dem Hintergrund der institutionalisierten Zusammenkünfte der heiratsfähigen Jugend in den Niederlanden zu sehen sind und wie das *Pfänderspiel* Gelegenheit zu amouröser Tändelei boten.[83]
Innovative Lösungen mit überraschenden Pointen präsentieren z. B. auch die *Pfannkuchenmaske* (Kat. Nr. 26), die *Zuckerschleckerin* (Kat. Nr. 32) oder die *Heilige Familie* (Kat. Nr. 57, 73).
Blickt man auf das Spektrum der genannten Themen zurück, so erweist sich Schalcken als vielseitiger Allround-Künstler, als ein *algemeen meester*, den schon Karel van Mander in seinem Malerbuch von 1604 als Ideal beschrieb. De Vries wies auf die darin eingeschlossene Forderung hin, zwei oder mehr Spezialisierungen aufzuweisen bzw. nach der Verschmelzung unterschiedlicher Gattungen auf einem Bilde – in der Regel einem Historiengemälde.[84] Ein Bild wie die *Ceres*, auf dem ein ganz außerordentlich haptisches Pfirsichstillleben prunkt, illustriert diesen Anspruch meisterlich (Kat. Nr. 62). In ihrer Vielschichtigkeit und dem Anspielungsreichtum richten sich Schalckens Werke an den gebildeten Connoisseur, der visuelles und intellektuelles Vergnügen sowie den Reiz einer modernen Interpretation altmeisterlicher Themen sucht.
Die spielerische Leichtigkeit seiner Werke erfreute sich gerade bei den französischen Sammlern des 18. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit, die ein „modernes vis-à vis" zur alten Kunst suchten, um das „intellektuelle Joch der Renaissancekunst", wie J. B. Bury es formulierte, abzustreifen.[85] Auch in England verstand man seinerzeit die Entlehnung von Motiven aus Gemälden alter Meister „als bewussten Bildwitz" und als Qualitätsmerkmal der Kunst – einer Vorliebe, der Schalcken vorauseilend entgegenkam.[86]

**36** *Jan van der Bruggen nach Adriaen Brouwer, Rauchende und trinkende Männer (Amsterdam, Rijksmuseum)*

### Sinnlichkeit und Illusion

Die Nachahmung der Natur war in der niederländischen Kunsttheorie und Praxis zu Schalckens Zeit unbezweifelt höchstes Postulat an den Künstler. Die Leidener Feinmalerei antwortete darauf mit einer minutiösen Malweise und augentäuschendem Illusionismus. Schon der Biograf Houbraken unterstrich

Schalckens zeitaufwendige und dadurch teure Maltechnik mit dem Hinweis, dass der Künstler an dem Teppichvorhang seines *Pfänderspiels* (Abb. 4) einen ganzen Monat gearbeitet habe. Die 1 mm feinen Pinselstriche, die den Goldbrokat einer Draperie geradezu dreidimensional abbilden (Kat. Nr. 29), verdeutlichen die feine Technik ebenso eindrücklich. Hinzu kam bei Schalcken ein schmelzender, die Konturen bis ins Unsichtbare vertreibender Farbauftrag, der den dargestellten Texturen haptische Qualitäten verlieh. Ein delikates Farbenspiel verstärkt das sinnliche Erlebnis. Einige Werke bauen explizit auf den Primärfarben Blau-Rot-Gelb auf (Kat. Nr. 28), andere nutzen den Kontrast der Sekundärfarben Orange, Grün, Violett (Kat. Nr. 30). Der Künstlerbiograf Johan van Gool hob 1751 Schalckens Exzellenz im Mischen der Farben und Führen des Pinsels hervor und charakterisierte seine Malweise sehr anschaulich als schmeichlerisch und „fleischig."[87] Wayne Franits verweist in seinem Essay auf die virtuos gelockerte Malweise in Schalckens englischer Periode, die sich an einigen Werken der Ausstellung nachvollziehen lässt (Kat. Nr. 53, 33). In der Regel wurde jedoch der minutiöse Malstil gepriesen, um Meisterwerke des Künstlers hervorzuheben, wie es ein Auktionskatalog über die *Dame mit Vorhang und Kerze* formuliert (Abb. 40): *„However excellent an Artist may be, his Works are not all equally so; every Painter has at times his favourite subject, on which he puts forth his whole strength and rises far above his usual productions; this Picture is an evident and conspicuous proof of this opinion, it is as exquisite in its finishing as G. Dow, and universally acknowledged as the chef-d'oeuvre of the Master."*[88]

Neben der „materiellen" Sinnlichkeit durch Farbe und Form seiner Gemälde tritt bei Schalcken die gefühlsbetonte Ansprache des Betrachters, die das visuelle Vergnügen und die Eindrücklichkeit seiner Motive steigern. Hierzu gehört die humoristische Note vieler seiner Werke, z. B. in der Darstellung peinlicher Momente, in denen wir die Protagonisten überraschen, sei es die Flohsuche (Kat. Nr. 29), der offene Mund eines Gourmets (Kat. Nr. 27) oder die ausgestreckte Zunge beim Zuckerschlecken (Kat. Nr. 32). Charakteristisch beschreibt ein Auktionskatalog die Wirkung der verschollenen *Wurstmacherin,* bei deren Anblick sich der Betrachter nicht gegen ein Lächeln über ihre Heiterkeit wehren könne.[89] Damit einher ging die Frivolität, die ein anderer Katalogtext als pikante List in den Augen einer *Lachshändlerin* benannte, die das Rätsel hinreichend erkläre, das der Maler dem Betrachter stellen wolle.[90] Diese Koketterie sollte insbesondere in der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts den Siegeszug antreten und Schalcken war hier ein kongenialer Wegbereiter. *La Coquette* betitelte man denn auch viele seiner Werke (z. B. Kat. Nr. 64). Sie versinnbildlichen die Definition, die Felix de Juvenel in seinem Traktat *Portrait ou le veritable caractère de la coquette* von 1701 gab: „*Ich spreche von einer Frau, die Tricks anwendet, um von den Männern geliebt zu werden*"[91] – ein Prinzip, das in der augentäuschenden Malerei Schalckens seine Entsprechung findet. Expliziter formulierte es Sluijter, der derart verlockende Damen zugespitzt als „gepflegtes Pin-Up für wohlhabende holländische Bürger" beschrieb.[92]

Bewusst strebte Schalcken jene „Sinnen und Gemueths=Veränderung" beim Anblick der Gemälde an, vor der Lairesse bei Porträtsitzungen warnte: *„Auch muss man eine Person nicht begierig und luesternd machen, die eine Mahlerey vor sich haengen siehet, wo zween Knaben ... schoene zeitige Fruechte anfassen, und da vornehmlich der eine sehr gierig in ein stueck frische Melone, und der andere in einen Bueschel Trauben beisset, dass ihm der Safft über das Kinn auf seine blosse Brust herunter läufft."*[93]

Diese plastische Schilderung des saftigen Schmauses erinnert an Schalckens *Ceres* und ihren Biss in einen Pfirsich auf dem gleichnamigen Gemälde (Kat. Nr. 62). Als visuelles Bankett illustriert es eine weitere Strategie des Künstlers, um den Betrachter in seinen Bann zu ziehen: die gleichsam synästhetische Ansprache verschiedenster Sinne in einem Bild.

So etwa, wenn Schalcken dem Bild der Dame, die sich im Spiegel betrachtet, mit der perfekten Illusion von samtiger Textur und weicher Haut taktile Qualitäten verleiht und diese noch durch die Andeutung der Flohsuche als Symbol erotischer Berührung steigert (Kat. Nr. 29). Der Betrachter der Kinder, die eine Schweinsblase aufblasen, wird nachdrücklich in die Erwartung des unmittelbar bevorstehenden Platzens mit lautem Knall versetzt (Kat. Nr. 25). Lautmalerische Komponenten besitzen auch der Cister- und Rommelpotspieler – in den Extremen Wohlklang und Kakophonie (Kat. Nr. 30, 21). Der Anblick eines Schinkenessers, der im Begriff steht, sich einen herzhaften Happen in den Gaumen zu werfen (Kat. Nr. 27), weckt unseren Geschmacksinn ebenso wie die Waffeln, Pfannkuchen, Würste oder Heringe, die seine Akteure uns entgegenreichen. Ein weiteres herausragendes Beispiel für das synästhetische Kalkül präsentiert die Darstellung eines Jungen, der seinen Zeigefinger lachend einer antiken Theatermaske in den Mund steckt, als würden deren Zähne im nächsten Moment zuschnappen (Abb. 37)[94] Unwillkürlich vermittelt sich dem Betrachter der Sinnesreiz des Gefühls, der mit dem visuellen Eindruck gekoppelt ist.[95] „Wenn die zügellosen Äuglein nur schlecht zurückgehalten werden, stürzt die törichte Jugend kopfüber in das Laster": die beliebten Fünf-Sinne-Zyklen mit ihrer moralischen Warnung vor der Verführungskraft der Sinne stehen im Hintergrund,[96] doch bricht Schalcken ihren Ernst mit einem Lachen auf, wenn er den naseweisen Jungen mit Tabard und Barett in ein altertümliches Gelehrtenkostüm kleidet.

Von daher überrascht es nicht, dass die bevorzugten Themen von Schalckens Bildwelt sich dem Inbegriff von Sinnlichkeit, nämlich der Liebe und Erotik widmen, wie es Nicole Elizabeth Cook in ihrem Essay ausführlich darlegt. Mit dieser „Obsession für die Liebe" bewegt sich Schalcken in bezeichnender Parallelität zur zeitgenössischen französischen Salonkultur, wie sie Gordon Seifert am Beispiel der musikalischen Gattung der Air beschreibt.[97] Wünschten sich weniger sinnesfreudige Zeitgenossen, *„dass [die Poeten und Maler] den Fürhang vorzögen, damit das Feuer der fleischlichen Lüste nicht angezündet werde"*[98] – Schalcken lüftet ihn mit großer Freude (vgl. Kat. Nr. 60).

**37** *Godefridus Schalcken, Junger Mann mit Gipsmaske (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum)*

## Markenzeichen „Lichteffekte"

Kein Thema beherrschte die Sammler- und Forscherkreise in Bezug auf Schalcken mehr als das Thema Licht. Schon sein erster Biograf Arnold Houbraken hob diesen Aspekt als Spezialisierung hervor: *„Insbesondere machten ihn seine Kerzenbilder berühmt, die er so natürlich und kraftvoll zu malen beherrschte, dass ich nicht wüsste, wer ihm darin gleichgekommen wäre."*

Auch in den Naturwissenschaften war „Licht" seinerzeit dank der Entdeckungen von Isaac Newton in London zum Farbspektrum und von Constantijn Huygens in den Niederlanden zur wellenförmigen

Ausbreitung des Lichts ein vieldiskutiertes Thema. Zacharias Conrad von Uffenbach berichtet von den „schönen Demonstrationen und Experimenten, was das Licht anbelangt", denen er 1710 auf seiner Reise in London habe beiwohnen können.[99] Der Erprobung künstlerischer Effekte und von Schattenspielen begegnet man jedoch schon im Atelier von Hoogstraten; ein beliebtes Amüsement war auch die illusionistische Beleuchtung von hölzernen Figurenattrappen.[100]

Die Voraussetzung der „Sichtbarkeit, die beginnt mit dem Feuer oder dem Sonnenlicht" (Hoogstraten, VII. Buch der Einführung) mag eine Binsenweisheit sein und doch unterschied sich die empirische Erfahrung von Licht im 17. Jahrhundert, vor der Elektrifizierung, grundlegend von jener in moderner Zeit. Licht war damals ungleich kostbarer und rarer, per se ein Luxus, der sich auf die Gemälde übertrug. Je nach Jahreszeit und Wetterlage stand Tageslicht nur wenige Stunden zur Verfügung. Künstliche Lichtquellen, die Öllampe, aber insbesondere das Kerzenwachs waren teuer und nur begrenzt verfügbar. Künstliche Beleuchtung bestimmte gleichzeitig auch die Wahrnehmung der Kunstwerke nach Einbruch der Dunkelheit: Sie bewirkt die Dominanz des aus der Nähe Gesehenen, eine subtilere Farbigkeit, ein Verschwimmen der Konturen, das Hervortreten von Glanz- und Reflexionseffekten – Elemente, die dem feinmalerischen Modus Schalckens in besonderer Weise entsprachen.

In frühen Jahren widmete sich Schalcken dem Kunstlicht unter dem Eindruck seines Lehrers Dou. Ein *Mädchen mit Laterne* ist für das Jahr 1672 dokumentiert und gehört in den Kontext von Hoogstratens Feststellung: *„Lampen und brennende Kerzen wurden von Gerrit Douw und seinen Nachfolgern sehr sinnlich gemalt."*[101]

Wie erfolgreich Schalcken Kunstlicht und Nachtstück als Markenzeichen etablierte, verdeutlicht der Nachdruck, mit welchem ein Sammler wie Christian II. Ludwig Herzog zu Mecklenburg 1735 ausschließlich auf Gemälde bieten ließ, *„wenn es Nachtst[ücke] sind, ander desseins werden von diesem Maler nicht verlanget."*[102] Ex negativo erklären sich hieraus auch die häufigen Hinweise in Auktions- und Sammlungskatalogen, welche die besondere Rarität eines „sogenannte Tags-Schalken (sic!)"[103] hervorheben.

Denn Schalcken war in den Tageslichteffekten nicht minder experimentierfreudig, was in seiner Würdigung zu sehr in den Hintergrund geriet. So taucht er eine Dame vor dem Spiegel, die inmitten einer Landschaft unter einem gelben Baldachin sitzt, in einen „farbigen Schatten", in reizvolles gelbes Licht (Kat. Nr. 61). Virtuos gestaltete Schalcken auch die Kombination von Tages- und Kunstlicht und die traditionsreiche Mehrfachbeleuchtung auf einem Bild, für die sein Lehrer Hoogstraten noch 1678 italienische Vorbilder benannte.[104] Besonders schöne Beispiele für diesen Kunstgriff liefern die *Schlafende Venus und Cupido* (Kat. Nr. 60), die *Verleugnung Petri* (Kat. Nr. 75) sowie die Florentiner *Beweinung* (Kat. Nr. 80). Eine weitere Spielart stellt die Gegenüberstellung von Tag- und Nachtlicht auf dem Pendantpaar der Venus dar, die schon für Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel das figürliche Thema dominierte, wenn als Bildgegenstand *Der Tag oder die Wirkung des Sonnenlichts und die Nacht oder die Wirkung des Kerzenlichts* angegeben wird (Kat. Nr. 66, 67). Vor dem Hintergrund, dass die Göttin Venus seit der Antike als Morgen- und Abendstern die tageszeitlichen Übergänge personifizierte, erscheint Schalckens Themenwahl doppelt subtil.

Auffallend präsentieren sich bei Schalcken die vom Kunstlicht betonten Glanzeffekte und unterstreichen den juwelenartigen Charakter der Gemälde. Den Glanz (splendor) hatte Plinius d. Ä. als dritte Art der Beleuchtung zwischen Licht und Schatten beschrieben.[105] Die glänzenden Materialien wie Seide, Samt oder Messing, die Lebendigkeit der durchgängig flackernd gezeigten Flamme auf Schalckens Bildern, als wehe ein Luftzug durch das Bild, oder die Glanzlichter in den Augen und auf den samtigen Inkarnaten der Protagonisten ziehen die Blicke des Betrachters auf sich.

Zentral war die besondere Stimmung der nächtlichen Szenerien für die Liebesmotivik und vojeuristische Bildregie Schalckens, der „pikante Effekt und die Magie des Helldunkels", wie es ein Katalog von 1787 beschreibt.[106] Charakteristischerweise verwendet Schalcken selbst bei der Darstellung einer direkten Lichtquelle keine dramatischen Schlagschatten. Vielmehr gestaltet sein weich vertriebener Pinselstrich eine die Konturen auflösende, diffuse Lichtstimmung, die sich in seinen Spätwerken als rötlicher Schimmer präsentiert. Warm und alles durchtränkend setzte Schalcken diese Kupfertöne in weltlichen Sujets zugunsten erotischer Intimität ein (**Kat. Nr. 68**). Religiösen Themen verlieh er damit eine meditative, spirituelle Atmosphäre. Gerade dieser Stilzug, fern von empirischer Lichtwahrnehmung, sollte es auch sein, der die eingangs erwähnte scharfe Kritik an der Manier der „schwefelgelben Flamme und des ziegelroten Fleisches"[107] weckte. So schrieb Ramdohr 1792 in seiner Beschreibung der Kopenhagener *Heiligen Familie* (**Kat. Nr. 73**): *„Inzwischen ist der Mahler auch hier in seinen gewoehnlichen Fehler verfallen: er hat den Effekt des Lichts zu rot gemahlt."*[108]
Welch großen Eindruck die Lichtstimmung der Bilder Schalckens jedoch im Positiven hinterlassen konnten, bezeugt u. a. der junge Johann Wolfgang von Goethe. In *Dichtung und Wahrheit* beschreibt er euphorisch seine Besichtigung der Dresdner Gemäldegalerie im September 1768, wo sich ihm die Werke Schalckens, darunter wohl das *Brieflesende Mädchen* (**Kat. Nr. 64**), derart einprägten, dass er sein Gastzimmer bei der Rückkehr in die Pension wie ein Bild des Künstlers wahrnahm: *„... eine Lampe erleuchtete den enghäuslichen Zustand, wo denn mein immer mehr geübtes Auge sogleich das schönste Bild von Schalcken erblickte, von dem ich mich nicht losmachen konnte, so dass es mir allen Schlaf vertrieb."*[109]

### Schlussbemerkung

Wenn es wahr ist, dass jeder Künstler auch ein Stück seiner selbst in seine Gemälde einbringt, so erleben wir Schalcken in seiner Kunst als einen ambitionierten, fleißigen, humorvollen Menschen, trotz herber Schicksalsschläge – dem Tod von neun Kindern im Säuglingsalter –, dem Leben zugewandt und seinen kulinarischen wie erotischen Freuden nicht abgeneigt.
Dem Blick auf sein Gesamtwerk erschließt sich eine fruchtbare Karriere im Dialog mit seiner internationalen Klientel und dem Markt.[110] Der Künstler pflegte einen sehr persönlichen Stil, der frei von Eklektizismus[111] unterschiedliche thematische Einflüsse verarbeitete und um originelle Innovationen bereicherte. Die maltechnische Virtuosität, sinnliche Präsenz und sein sprühender Bildwitz zielen immer auf eine angenehme, gefühlsbetonte Reaktion beim Betrachter.
Schalckens Kunst besitzt darin eine verblüffende Parallelität zur galanten Konversation, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der französischen Salonkultur ausbreitete und die den Charakter von Schalckens Werken in sich birgt: *„Die Essenz der Galanterie ist es, das Ernste mit dem Vergnüglichen zu vermischen und sich jedem Thema, wie ernst es auch immer sei, ausschließlich unter dem Deckmantel einer angenehmen Fiktion zu nähern."*[112]
Diesen „modernen" galanten Künstler vom vorherrschenden Image des Dou-Nachahmers und effekthaschenden Kerzenlichtmalers zu befreien und ihn als ambitionierten und originellen Meister wiederzuentdecken ist das Anliegen dieser Ausstellung.
Das Vermögen der Malerei, die Augen zu verführen, gelingt Schalckens Kunst auf ganz besondere Weise. In Fortsetzung des Eingangszitates von Roger de Piles soll daher abschließend der Wunsch stehen, dass dieses *„Vermögen die ganze Welt [verlockt]: den Unwissenden, den Kunstliebhaber, den Kenner und selbst den Maler. Es lässt niemanden gleichgültig durch einen Raum schreiten, wo ein solches Gemälde hängt, ohne verblüfft zu sein, innezuhalten und für eine Weile die Freude an der Überraschung auszukosten."*[113]

**Anmerkungen**

1 Ich danke Guido Jansen, Wayne Franits, Eddy Schavemaker, Nicole Elizabeth Cook, Sander Paarlberg, Marcus Dekiert, Pamela Fowler und Hana Seifertová herzlich für den intensiven und anregenden Gedankenaustauch im Verlauf der Vorbereitungen zu Ausstellung und Katalog, der an vielen Stellen in meine Texte eingeflossen ist.

2 Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 176. In einer Statistik der Auktionsergebnisse für die Jahre 1676–1739 (Jonckheere 2008, S. 225) steht Schalcken unter den Vertretern der damaligen Gegenwartskunst mit einem Durchschnittswert von 188 Gulden pro Gemälde an siebter Stelle, hinter Adriaen van der Werff (858), Gerrit Dou (440) oder Frans van Mieris d. Ä. (437), aber noch vor Gabriel Metsu (179), Caspar Netscher (163) oder Rachel Ruysch (159). Bei Direktverkäufen sind für Schalcken jedoch Spitzenwerte von 1000 Gulden für einzelne Bilder belegt, z. B. für die *Preciosa* (Kat. Nr. 15). 1700 erhielt Schalcken von Kurfürst Johann Wilhelm Präsente im Wert von 3000 Florin als Honorar für zwei gelieferte Bilder. 1702 forderte er ebenfalls 1000 Gulden für eine *Heilige Familie* (siehe Kat. Nr. 73).

3 Vgl. zu den Marktgegebenheiten im Hinblick auf die Genremalerei zuletzt Aono 2015.

4 Vgl. Romein 2001.

5 Ein enges Mäzenaten-Verhältnis wie es z. B. Dou mit Johan de Bye und Pieter Spiering oder Willem van Mieris mit Pieter de la Court van der Voort pflegte, ist für Schalcken nicht bekannt; Wayne Franits weist in seinem Essay Lord Lowther als Patron der englischen Periode aus. Von Schalckens Handel mit eigenen Werken in England zeugt Justus van Effen (Bredius 1913, vgl. Essay Franits, Anm. 53); siehe zu Handelskontakten mit Kunsthändlern wie z. B. Richard Norris Kat. Nr. 23, zu Jan van den Bruggen Kat. Nr. 15.

6 Wuestman 1998, S. 35 f.; Aono 2008 und 2011.

7 Vgl. Michel 2010, S. 186.

8 *Lettre sur le choix e l'arrangement d'un cabinet curieux*, erstmalig veröffentlicht im *Mercure de France*, Juni 1727, S. 1294–1330.

9 Publiziert in: *Aus meinem Leben*, zit. nach Priem 1997a, S. 124, Anm. 37.

10 Z. B. „Een Vrouwtje met een Kindje van Schalke in een Kasje, Verst. Jan François d'Orvielle, Amsterdam, 15. 7. 1705, Nr. 57 (Hoet 1752, Bd, 1, S. 84); vgl. auch die Beschreibung des Rotterdamer Kabinetts von Pieter und Jan Bisschop durch Graf Michel Mniszech, um 1766, zitiert bei Bille 1961, S. 99.

11 Leinwand. 103 × 130,5 cm, London (Sotheby's), 3. 7. 1991, Nr. 49 (Beherman 1988, Nr. 48).

12 *Die Zusammenkunft in Wanstead House*, Leinwand, 64,8 × 76,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Inv. Nr. M 1928-1-13. Siehe auch die Erwähnung in dem 1774 erschienen Reiseführer von John Bew, The Ambulator: Or, the Stranger's Companion in a Tour Round London, S. 199: *Ballroom, over the chimney, Portia by Scalken*; vgl. Marks 1981. Eddy Schavemaker vermutet in dem Prager Ceres-Gemälde (Kat. Nr. 62) ebenfalls ein als Kaminstück angelegtes Gemälde; pers. Mitteilung.

13 Vgl. Treitschke 1869, S. 96 oder Philippi 1901: „Ein Maler, der einst europäischen Ruhm hatte [...] Schalcken, dessen rötlich strahlende Kerzenlichtfiguren für unseren heutigen Geschmack komisch wirken, so daß wir kaum noch für das unter Umständen Schwierige des Experiments Anerkennung haben." Ein früher Kritiker war Walpole, der bereits 1798 beklagte, dass die Darstellung eines einzigen Lichteffektes Schalckens einziges Vermögen sei, siehe Hecht in: Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 216.

14 Zu den qualitätvollen Künstlern, die sich schon früh u. a. von Schalcken inspiriert zeigen, gehören in Frankreich z. B. Jean-Baptiste Santerre (1651–1717), in England Joseph Wright of Derby (1734–1797); vgl. zum Überblick Gerson 1942.

15 HdG 1912, S. 325.

16 Vgl. die Publikationen der Autoren in der Bibliografie.

17 Vgl. in der Bibliografie die Publikationen z. B. von Baer, Wieseman, Schavemaker, Waiboer, Jonckheere, Korthals Altes, Sluijter, Ausst. Kat. Leiden 1988, Ausst. Kat. Amsterdam 1989, Ausst. Kat. Köln/Dordrecht/Kassel 2006/07.

18 Auf der Basis von Behermans Werkverzeichnis und zwischenzeitlichen Zu- und Abschreibungen sowie Gemäldefunden dürfte das erhaltene Werk Schalckens bei ca. 250 Gemälden anzusetzen sein, was bei einer Schaffensphase von 40 Jahren durchschnittlich 6 erhaltene Gemälde pro Jahr ergibt. Selbst bei einer großzügig geschätzten Verlustrate von 50 % spiegelt sich darin die Rarität der arbeitsaufwendigen Arbeiten.

19 Die Korrespondenz der Gesandten seiner fürstlichen Kunden liefert Eindrücke über persönliche Begegnungen mit Schalcken, vgl. die Essays von Jansen und Franits sowie die Dokumente in Beherman 1988, S. 415–418.

20 Während Hofstede de Groot (HdG) 1912 offenbar eine Präferenz für das Frühwerk besaß, betrachtete Beherman 1988, S. 32, das Spätwerk als Höhepunkt.

21 Cartwright 2007.

22 Vgl. die Wiederverwertung des Kostüms auf dem *Kinderbildnis*, Privatbesitz Pennsylvania (Beherman 1988, Nr. 128) sowie im *Unerhörten Rat* (Abb. Kat. Nr. 22.1). Für weitere Atelierrequisiten siehe z. B. Kat. Nr. 29.

23 Hoogstraten 1718/21, Bd. 3, S. 195 f.

24 Langedijk 1992, S. 167.

25 Vgl. zu den Quellen Hecht in: Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 203, Anm. 3; allg. Aono 2015, S. 45–53.

26 Vgl. Ziskin 2012, S. 103.

27 Freundlicher Hinweis von Gero Seelig, Schwerin, März 2014.

28 Vgl. Burg 2007, S. 521–541.

29 Vgl. allgemein zum Verhältnis von Signatur und Werkchronologie Stechow 1965.

30 Vgl. Kleinert/Tainturier 2006, allerdings ohne Erwähnung von Schalckens Motiven.

31 Vgl. ausführlicher den Essay von Nicole Elizabeth Cook.

32 Czech 2002, S. 134.

33 Vgl. zur Universalität Hoogstratens Weststeijn 2013.

34 Eichenholz, 57 × 46 cm, Spuren einer (authentischen?), stark nach links geneigten Signatur in der Mitte unten: (G?) Schalcken (f?), Verst. Lokeren (De Vuijst), 5. 10. 2002, Nr. 519; Verst. London (Bonhams), 10. 12. 2002, Nr. 315; Verst. Wien (Dorotheum), 29. 9. 2004; Nr. 241; Verst. Köln (Van Ham), 17. –19. 11. 2005, Nr. 1635; Verst. München (Hampel), 19./20. 6. 2012, Nr. 316; Verst. London (Bonhams), 24. 10. 2012, Nr. 103 (jeweils als Godefridus Schalcken-zugeschrieben); Fred Meijer (RKD), der das Bild erstmals an Schalcken zuschrieb, datierte es zwischen 1664 und 1668, wahrscheinlich 1666. Der Erhaltungszustand mehrerer Partien erscheint kritisch und retuschiert. Mit Dank an Adriaan Waiboer und Eddy Schavemaker für ihre zustimmenden Kommentare zur Attribution.

35 Verst. Pierre Grand-Pré, Paris (Langlier/Paillet) 20. 2. 1809, Nr. 109 (350 fr an Jean-Louis Laneuville); erneut: 26. 2. 1810, Nr. 29; 2. 5. 1810, Nr. 159 (von Benoist Montigneul); 26. 11. 1810, Nr. 28 (von Jean-Louis Hazard an Pierre Roux); mit jeweils irrtümlicher (?) Angabe des Bildträgers als Leinwand.

36 An diesen Figurentypus erinnert auch ein weiteres mögliches Frühwerk Schalckens, das bislang dem Dou-Umkreis zugeschriebene Gemälde *Hagar in der Wüste*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Leihgabe Stichting Willem van der Vorm, Inv. Nr. VdV 20. Mit Dank an Friso Lammertse für das Bildmaterial.

37 286 × 234 mm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 22584, siehe Stefes in: Best. Kat. Hamburg 2011, Nr. 714.

38 Siehe Jansen 1992, vgl. auch Kat. Nr. 52.

39 In diesem Kontext wäre auch die ehemals an Dou, von Beherman 1988 als Nr. D 34 Schalcken zugeschriebene Zeichnung *Junge Frau beim Wurstmachen* (Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 663) zu diskutieren, die ein verschollenes Gemälde Schalckens skizziert (Beherman 1988, Nr. 166). Der Kombination von feinerem und gröberem Zeichenstil begegnet man z. B. auch auf den – allerdings qualitativ deutlich überlegenen – frühen Zeichnungen eines weiteren Dou-Schülers, Frans van Mieris d. Ä. (1635–1681), vgl. Naumann 1978, S. 5–7.

40 Jansen 1992.

41 Siehe für weitere Beispiele Kat. Nr. 41, 55 oder auch Beherman 1988, Nr. D 24.

42 Dudok van Heel 1975, Nr. 100; vgl. zu einem solchen Archiv der Künstlerfamilie de Braji: Giltaij/Lammertse 2001; siehe auch Ekkart 2014 sowie zur Praxis bei Caspar Netscher und anderen Künstlern Wieseman 2002, S. 114–117, Wieseman 2004.

43 Leiden, Kupferstichkabinett der Universität, 135 × 134 mm, Inv. Nr. 1391, unter Auslassung der Fens-

ternische des Ölgemäldes: Den Haag, Mauritshuis, 21,5 × 17 cm, Inv. Nr. 162.

44 Godefridus Schalcken, *Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil*, 296 × 240 mm, Rötel, weiß gehöht, Wien, Albertina, Inv. Nr. 10190. Ein weiteres hochwertiges Beispiel in Rötel liefert die Studie eines *Jungen mit Pelzmütze*, 245 × 173 mm, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Inv. Nr. KK 5432, deren Modell sich in einem Jungenkopf wiederfindet (Privatbesitz, siehe den Kat. Singular Vision, Haboldt & Co's, Amsterdam/New York/Paris 2012, S. 385).

45 Godefridus Schalcken, *Brustbild eines bärtigen Mannes, mit gebeugtem Kopf nach unten blickend*, 284 × 243 mm, Rötel, weiß gehöht, Wien, Albertina, Inv. Nr. 10189 – Arnold Boonen, *Lesender Eremit bei Kerzenlicht*, Leinwand, 42 × 34 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 336.

46 Elen-Clifford Kocq van Breugel 1985.

47 Siehe Michel 2014.

48 Samuel van Huls war der Bruder und alleinige Erbe des William Charles van Huls (nach 1649–1722), des Privatsekretärs von Willem III. In Whitehall, London, der ebenfalls mehrere Werke aus erster Hand besaß (vgl. Essay Franits, S. 33 sowie Kat. Nr. 24).

49 Beherman 1988, Nr. 126; das Bild besitzt, wie auch andere Frühwerke, z. B. eine ebenfalls verschollene *Galante Szene* (Beherman 1988, Nr. 171) eine große motivische Nähe zum Schaffen des Frans van Mieris d. Ä.

50 Leinwand, 48 × 39 cm, Rijswijk,Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Inv. Nr. ISC 2330–515; auch Schalckens Porträtpaar von Evert van Sypestyn und seiner Frau (Beherman 1988 Nr. 78 und 79) besitzt originale Rahmen (freundlicher Hinweis von Guido Jansen).

51 Leinwand, 48 × 40 cm, Rijswijk,Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Inv. Nr. ISC 2330–516, 517.

52 Vgl. Langedijk 1992, S. 167.

53 Vgl. Baer 2012.

54 Siehe Gaehtgens 1987, S. 104.

55 De Lairesse 1707, 7. Buch, S. 5.

56 De Lairesse 1707, 2.Buch, S. 122.

57 Glaubt man den Zuschreibungen in alten Versteigerungskatalogen, so mögen weitere Stillleben verschollen sein; vgl. z. B. die durchaus vertrauenswürdige Erwähnung von *Zwey BlumenStuck, beyde Originalien eines von Schalckens, das andere von Mignon*, die Johann Heinrich Gi(e)se, der Leibarzt des Kölner Kurfürsten Clemens August, am 1. 8. 1742, Nr. 215b, verkaufte, vgl. Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 59 f.

58 Vgl. zu Schalckens Pendants Moiso-Diekamp 1987, S. 458–465.

59 De Lairesse 1707, 3. Buch, S. 12.

60 Eine der Ausnahmen stellt die Komposition *Everyone his fancy* dar, die Berherman 1988, Nr. 167, in Schalckens Frühzeit datierte, die jedoch 1692/95 in England entstanden sein dürfte; Thomas Fusenig bereitet eine ikonografische Studie zum Gemälde vor.

61 Vgl. Sluijter in Ausst. Kat. Leiden 1988, S. 236; Schavemaker 2010, S. 93 f.; Aono 2015, S. 41.

62 Vgl. z. B. De Lairesse 1707, 2.Buch, S. 67: *„Kinder von fünf, sechs und mehr Jahren, soll man selten mit geschlossenem Munde vorbilden, ihre obere Augenglieder sind meistens unter den schwellenden Augenbrauen versteckt, und sie sehen gemeiniglich sehr schnell aus den Augen."*

63 Leinwand, 34 × 27 cm, Beherman 1988, Nr. 160, zuletzt belegt im Kunsthandel Johnny van Haeften 2002, Nr. 21.

64 In: Ausst. Kat. London 1989, S. 4 f.

65 Hoogstraten 1678, S. 85.

66 Vgl. Czech 2006, S. 114 f.

67 Van Gool 1751, S. 5; vgl. Aono 2015, S. 42.

68 Vgl. Weststeijn 2013a.

69 Gaskell 2000, S. 54.

70 Dou schuf zwischen 1635 und 1670 mindesten 11 Eremiten, doch lediglich zwei Magdalenen in den 1660er-Jahren, vgl. Baer 1990, S. 48.

71 Montias 1991, S. 339, 356, konnte in seiner Studie zu zeitgenössischen Inventaren Sujets wie die *Jungfrau Maria* oder die *Verkündigung* fast exklusiv nur in katholischen Haushalten nachweisen.

72 In seinem Nachlass fand sich unter den Bildnisskizzen zu Künstlern der Barockzeit auch Schalckens Porträt. Letztlich ließ Overbeck die Künstlerreihe aber in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts enden, vgl. Hinz 1979, S. 155.

73 Leinwand, 66 × 52,7 cm, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1992.133.

74 Crinò 1960, S. 259.

75 Vgl. z. B. den Auftrag Kaiser Rudolfs II. für den Prager Dreifaltigkeitsaltar an seine Hofmaler Joseph Heintz, Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen und Hans Vredeman de Vries, vgl. Vácha 2012.

76 Best. Kat. Prag 2012, Nr. 475 und 476.

77 Vgl. allgemein zum Spannungsverhältnis von Aemulatio und Imitatio: Sluijter 2005 mit weiterer Literatur.

78 Vgl. Anm. 42.

79 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-369.

80 294 × 219 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. RP-P-OB-17024, vgl. zu den Beziehungen den Essay von Jansen, S. 14 ff. sowie Kat. Nr. 15, 56.

81 177 × 135 mm, Amsterdam, Rijskmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-47430.

82 Sluijter 1991, S. 57.

83 Vgl. Haks 1985, S. 112 f. sowie zu den Ritualen: http://www.jefdejager.nl/trouwen.php; Snoep 1968/69.

84 De Vries 2011, S. 117.

85 The Idea of Progress, New York 1932, zit. nach: Ziskin 2012, S. 94.

86 Vgl. Krysmanski 1999, S. 114.

87 Van Gool 1751, S. 6: „zyne vleiënde en vlezige schildertrant".

88 Verst. Lord Charles Vere Ferrars Townshend, London (Robin), 4. 6. 1819, Nr. 28.

89 Verst. Duc de Choiseul-Praslin, Paris, 18. 2. 1793, Nr. 106.

90 Verst. Gaillard de Gagny, Paris, 29. 3. 1762, Nr. 28.

91 Zit. nach: Goodman-Soellner 1987, S. 48.

92 Sluijter 1988/89, S. 157.

93 De Lairesse 1707, 7.Buch, S. 9.

94 Eichenholz, 32 × 25 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 322. Vgl. zu dem vielschichtigen Motiv Hecht in Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 196 und Hecht 2002, S. 196.

95 Vgl. die Darstellung des Tastsinns durch Jusepe Ribera mittels eines Blinden, der eine Skulptur ertastet, Pasadena, The Norton Simon Foundation.

96 Vgl. z. B. die Kupferstichfolge *Die fünf Sinne* von Jan Saenredam nach Hendrik Goltzius mit ihren warnenden Unterschriften, Hollstein Bd. 8, Nr. 380–384.

97 Gordon Seifert 2015.

98 De Lairesse 1707, 2. Buch, S. 118, sowie entsprechend W. V. H. Groot in der Vorrede zur niederländischen Ausgabe, Amsterdam 1712, S. 165.

99 Uffenbach 1754, S. 224.

100 Vgl. Houbraken 1718/21, Bd. 2, S. 220 in der Biografie zu Cornelis Bisschop, mit Dank an Nicole Elizabeth Cook für den Hinweis.

101 Vgl. Kat. Nr. 7/8; Hoogstraten 1678, S. 262.

102 Zit. nach Best. Kat. Schwerin 2010, S. 201.

103 Fahne 1873, S. 108, Nr. 81.

104 Hoogstraten 1678, S. 262: *Verscheide lichten in een stuk geoorlost.*

105 Schmuhl 2012, Nr. 41.

106 In Bezug auf die verschollene Darstellung eines jungen Pärchens im Laternenlicht (Beherman 1988, Nr. 199); vgl. ausführlich zum Thema den Essay von Nicole Elizabeth Cook.

107 Waagen 1866, S. 131.

108 Ramdohr 1792, S. 138; vgl. auch Nieuwenhuys 1834, S. 306: „overpowering his texture of colouring by a predominating tone of lake."

109 Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 2 Teil, 8. Buch; vgl. eine nahezu ähnliche Wahrnehmung in Ludwig Tiecks *Waldeinsamkeit* (1839), Kap. 5.

110 Vgl. Franits 2000, S. 308.

111 Vgl. Schavemaker 2006.

112 Pelou 1980, S. 14, zit. nach Gordon Seifert 2015, S. 228.

113 De Piles 1708, S. 3 f.

# Eros, Intimität und Begehren in den Genrebildern von Godefridus Schalcken

*Nicole Elizabeth Cook*

Godefridus Schalckens Genrebilder und besonders seine Nachtstücke besitzen eine stark evokative Kraft und doch bleiben ihre Geschichten und Bedeutungen oft schwer fassbar. Bei dem Gemälde *Ein Mann bietet einer jungen Dame Schmuck und Münzen an* (Abb. 38) fesselt das tiefe Ineinanderversinken zweier Liebenden. Schatten verdunkeln den Raum, in dem sich die beiden befinden. Die dem Betrachter zugewiesene Position, eine abgedunkelte Stelle etwas unterhalb der Augenhöhe, steigert den voyeuristischen Effekt. Das Bett, in niederländischen Genrebildern oft ein Hintergrundelement, rückt in dieser erotisch durchwirkten Verführungsszene in den Vordergrund. Die das Paar beleuchtende Kerze wird zu einem Akteur des Geschehens. Sie neigt sich den Geliebten zu, als ob sie die beiden einander noch näher bringen wolle. Der goldene Lichtkreis lässt die bis ins Feinste ausgearbeiteten Figuren weiter verschmelzen und verströmt eine geradezu fühlbare, an den geröteten Wangen der jungen Frau abzulesende Wärme.

Schalckens überaus faszinierende Genrebilder schildern intime, dramatisch in Licht und Schatten gehüllte Momente der Liebe und Leidenschaft. Seine Kompositionen sind mit Hinweisen auf die Eros-Bildtraditionen der frühen Neuzeit gespickt, untergraben diese aber zugleich und bieten dem Betrachter so mehrere Deutungsmöglichkeiten. Der vorliegende Essay untersucht drei für Schalckens typische Darstellung von Intimität und Begehren zentrale Themen. Zum einen stellte er Szenen mit romantischen und erotischen Handlungen dar, die den Nachdruck auf das voyeuristische Vergnügen des Betrachters legten. Zum anderen entwickelte er das *Nocturne* zu einem privaten Ort erotischer Beziehungen und starker Empfindungen. Und schließlich verknüpfte er in seinen Bildern den eigenen künstlerischen Schaffensakt mit amouröser Erfahrung und schuf so die Person des verführenden Malers der Nacht. Durch die Bündelung dieser Aspekte kombinierte er die Idee von der Nacht als poetischem Moment künstlerischer Inspiration mit der Vorstellung von der Nacht als primärem Schauplatz für Herzensangelegenheiten. Im späten 17. Jahrhundert war der Topos der Liebe als höchster Beweggrund eines Künstlers fest etabliert und kam noch vor der Motivation durch Geld und Ruhm. Schalcken erweiterte diesen etablierten kunsttheoretischen Gedanken, indem er ihn in die sinnliche Poesie der nächtlichen Szenerie einband. Seine dunklen malerischen Welten schwelgen in erotischen Konnotationen und emotionaler Intimität. Die Nacht erzeugt und verbindet in seinen Werken romantische und künstlerische Kreation.[1]

**38** *Godefridus Schalcken, Ein Mann bietet einer jungen Dame Schmuck und Münzen an – Detail von Kat. Nr. 58 (London, The National Gallery, Wynn Ellis Bequest 1876)*

## Nächtliche Inbrunst in *Ein Mann bietet einer jungen Dame Schmuck und Münzen an*

Vermutlich schuf Schalcken das Gemälde in den späten 1660er-Jahren, also zu Beginn seiner Laufbahn.[2] Das winzige, auf Kupfer gemalte Werk hat mit einer Breite von ungefähr 19 cm nur die Größe einer Postkarte. Es dürfte einem Sammler als kurioses Kleinod in Studierstube oder Privatgemach gedient haben. Man ist regelrecht versucht, sich das leichtgewichtige Bildchen mit seiner schmeichelnden Glätte in der Hand eines einstigen Betrachters vorzustellen. Die glänzenden Metallgegenstände in der Komposition sind ein Widerhall des polierten Kupferbildträgers. Schalckens stilisierte Behandlung des Kunstlichtes überzeugt. Der nach unten fallende Lichtschein der Kerze erzeugt eine runde optische Rahmung des zentralen Geschehens. Dem Zuschauer vermitteln die dichten Schatten zusammen mit der Kleinformatigkeit dieses Werkes das Gefühl, in einer dunklen Ecke zu stehen oder durchs Schlüsselloch zu spähen. Obwohl der Betrachter eine Position außerhalb des Bildraumes einnimmt, ist er in die geheime Welt dieses Paares eingeweiht.

Erotisch suggestive Bildwelten auf kleinem Format, wie Schalcken sie von Beginn seiner Karriere an schuf, belohnten das Publikum mit sinnlich erfahrbaren Intimitäten aus nächster Nähe.[3] Schalckens Kleinformate, vor allem in seiner Zeit als junger Künstler, waren auch von seinem zweiten Lehrmeister Gerrit Dou (1613–1675) inspiriert. Dou hatte die feingemalten illusionistischen Oberflächen und die Kleinformatigkeit seiner Bilder voll ausgeschöpft, um die Betrachter immer näher heranzulocken und seinen Pinsel bis ins kleinste Detail zu verfolgen.[4] Häufig spiegelte Dou die verführerischen Details seiner Gemälde an nicht weniger attraktiven jungen Damen, deren schöne Rundungen der Betrachter in aller Ausführlichkeit studieren durfte.[5] In seinen kleinen Genrebildern wandte Schalcken Dous feinmalerische Technik an, um die Verbindung zwischen der sinnlich gemalten Bildoberfläche und der Anziehungskraft der dargestellten Figuren auszuloten.

Das Gemälde steht in der niederländischen Tradition der *bordeeltjes*, Bordellbilder, die für gewöhnlich zur Anregung und Zerstreuung gedacht waren, aber gleichzeitig eine moralisierende Botschaft vermitteln sollten. Hier offeriert der Mann einer Frau mit auffallend ausgeschnittenem Mieder Münzen und Schmuck – ein bekanntes Symbol für die käufliche Liebe. Behutsam berührt sie die kostbaren Gaben, während sie in der anderen Hand ein Glas Wein hält. Das Trinken war ein weiteres Merkmal frühneuzeitlicher Bordellszenen. Gleichwohl durchkreuzt die intime Vertraulichkeit dieses Schlafzimmers andere Konventionen der Bordelldarstellungen. Es fehlen die traditionellen Elemente der habgierigen Kupplerin, der Diebin oder des zechenden Soldaten. Zwar ist die Übergabe des Geldes und des Schmucks in den Vordergrund gestellt, doch erhält der stille Austausch von Gefühlen das gleiche, wenn nicht gar größere Gewicht.

Diese nächtliche Szene unterscheidet sich von Gemälden wie dem *Pfänderspiel* (**Abb. 4**) und der *Dame bei Kerzenlicht vor einem Spiegel* (**Kat. Nr. 68**), die humoriger und performativer sind. Bei diesen beiden Gemälden werden wir direkt von einem jungen Mann fixiert, der unserem voyeuristischen Blick trotzt und den erotischen Gehalt des Gemäldes bestätigt. Das verhaltene Werk *Ein Mann bietet einer jungen Dame Schmuck und Münzen an* spricht indes den Betrachtenden nicht direkt an, wodurch ihm sein Eindringen erst nach und nach zu Bewusstsein kommt. Dies zieht die Aufmerksamkeit erneut auf die Blicke, welche die zwei Figuren voller Innigkeit und dennoch zögernd miteinander wechseln. Ihre offensichtliche Nähe zum Betrachterraum macht den mitten im Verführungsprozess festgehaltenen Augenblick noch spannender und erregender.

Mit der schrägen Kopfhaltung, ihrem sanften Lächeln und ihren ineinander vertieften Blicken kommunizierte Schalcken die überschwänglichen Gefühle der Figuren füreinander jedoch recht zurückhaltend. Mimik und Gestik entsprechen der damaligen Auffassung zur Darstellung von Liebe und Be-

gehren. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts empfahl der Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander (1548–1606), wie „die Affekte der Liebe zwischen Mann und Frau“ gemalt werden sollten, nämlich: [...] mit dem freundlichen Zulachen und Anblicken, mit Umhalsen und Umarmungen und mit von Liebe durchglühten, einander zugeneigten Köpfen und den ineinandergelegten rechten Händen.[6]
Durch die Fokussierung auf die Leidenschaft der Akteure fordert das Bild den Betrachter auf, seine eigenen emotionalen Reaktionen zu hinterfragen. Zudem wird die Szene so von jenem zynischen Witz distanziert, der den Bildwelten der meisten Bordellszenen zu eigen ist. Die kleinen Eingriffe Schalckens in die Bildtradition erschaffen eine angenehme Ambiguität in der Beziehung zwischen den zwei Personen.[7] Darüber hinaus unterstreicht ihre Abgeschiedenheit – im Gegensatz zur Öffentlichkeit eines Bordells oder Wirtshauses – die Rolle des Betrachters als Voyeur.

### Schalckens künstlerischer Prozess und der voyeuristische Blick

Wie ein früher Bericht über Schalcken nahelegt, könnte das Interesse des Künstlers am voyeuristischen Beobachten seiner Atelierpraxis entsprochen haben. Der englische Stecher und Antiquar George Vertue (1684–1756) berichtet in seinen Tagebüchern über Schalckens vorgebliche Arbeitsweise beim Malen nächtlicher Szenen.
Viele Autoren zitieren Horace Walpoles frei überarbeitete Transkription, doch sollte man unbedingt Vertues Originaltext berücksichtigen, wie Wayne Franits in seinem Essay betont.[8] Laut Vertue schuf Schalcken „night pieces represented by candle lights in which he was very excellent & had arrived to a great perfection“, also Nachtstücke in Form von Kerzenlichtbildern, die er ausgezeichnet beherrscht und zu großer Vollkommenheit geführt habe. Außerdem beschrieb Vertue Schalckens Vorgehen bei der Entstehung dieser Nachtstücke: „Seine Methode des Malens von Kerzenlichtbildern war besonders / er hatte ein dunkles Kämmerchen, wo er eine brennende Kerze platzierte / mit der Person oder der Sache, die er zu malen beabsichtigte / und indem er durch ein Loch blickte, das er absichtlich gemacht hatte / malte er bei Tageslicht, was er dort sah / bei Kerzenschein.“[9]
Vertues Hinweis auf ein dunkles Kämmerchen, in dem die Beleuchtung reguliert werden konnte, stimmt mit anderen zeitgenössischen Atelierinnovationen überein. Vertue mag mit dem Kämmerchen einen kleinen Schrank oder einen dioramenartigen Schaukasten gemeint haben, ein bewährtes Hilfsmittel für die Maler des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Besucher in Nicolas Poussins Atelier beschrieben seine „grande machine“, für die er modellierte Wachsfigürchen auf einem gerasterten Brett anordnete und eine Kiste darüberstülpte. Und wie im Fall des dunklen Schalcken-Kämmerchens aus Vertues Tagebuch brachte Poussin dann auf einer Seite der Kiste ein kleines Guckloch an und experimentierte nach Aussage seiner Gäste mit dem Licht im Innern, um dessen Wirkung auf die Komposition zu studieren.[10]
Schalckens Zeitgenosse Gérard de Lairesse (1641–1711) erwähnte in seinem *Groot Schilderboek* verschiedene Möglichkeiten, wie er dreidimensionale Kästen und Kammern beim Komponieren von Raum und beim Studieren des Lichts als Hilfsmittel einsetzte. De Lairesse beschrieb eine „Maschine“, die er 1668 erfunden haben will, obwohl diese wahrscheinlich auf Modelltheatern wie den von Poussin und früheren Künstlern verwendeten Exemplaren beruhte. Er hatte ein „länglichtes mit Bley beschlagenes hölzernes Tröglein, so groß als ich es vor gut urtheile“ und arrangierte darin aus Wachs geformte Püppchen, deren Positionen er mit dünnen Drähten fixierte. „Diese Maschine kan ich beleuchten, wie ich begehre, von der Seite von fornen, oder von oben, mit gemeinen mit Sonnen- oder mit Kerzen-Licht.“[11] An anderer Stelle beschreibt de Lairesse seine Methode zur Planung von Deckengemälden: „Ich hatte in meinem Zimmer eine kleine Hervorragung, und wenn ich etwas ordiniren solte, nagelte

ich mein Tuch oder Papier unten dagegen an, und hielte in der einen Hand das Licht, und in der anderen die Kreide. Nachdem ich mich hernach auf den Rücken gelegt, entwarf ich meine Gedancken darauff."[12] Diese „Projektionskammer" ist groß genug, sodass der Künstler in ihr sitzen und skizzieren kann. Möglicherweise könnte es sich bei der von Vertue beschriebenen kleinen Dunkelkammer, die Schalcken nutzte, um einen solchen Projektionsraum gehandelt haben.

Vertue beschreibt jenes Verfahren, in dem Schalcken in der von ihm geschaffenen Szene voll künstlicher Intimität die Rolle des Voyeurs übernehmen sollte. Das Betrachten der zu Kompositionszwecken in einer Kammer oder einem Kasten angeordneten Figuren und Gegenstände findet in der voyeuristischen Bildlichkeit der Genreszenen von Schalcken ihre Entsprechung. Heimlich Liebende durch Schlüssellöcher, Fenster und Türöffnungen zu beobachten, war ein häufig anzutreffender Topos des erotischen Erlebens in Erzählungen, Romanen und Theaterstücken des 17. Jahrhunderts.[13] Selbst falls es sich bei Vertues Anekdote um reine Fiktion handeln sollte, so wurzelt sie dennoch in der von Schalckens Werken evozierten Wirkung.

Samuel van Hoogstraten (1627–1678), Schalckens erster Lehrmeister, spielte ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Verknüpfung von Bildproduktion und Voyeurismus. Er hatte über den Einsatz verschiedener Hilfsmittel im Atelier wie der *Camera obscura* oder der *Laterna magica* geschrieben, und Schalcken müsste derartige Projektionsapparate in Aktion gesehen haben.[14] Van Hoogstratens künstlerisches Œuvre und insbesondere seine „wonderlijke perspectyfkes" (wunderlichen Perspektivkästchen) zeigen die spektakulären *Trompe-l'Œil*-Effekte, die sich zum Teil seinen optischen Studien verdankten.[15] Blickt man durch ein kleines Loch in eine speziell konstruierte Kiste, sieht man dort einen scheinbar lebensgroßen Raum.[16] Van Hoogstratens vielsagend als *Guck*kästen bezeichnete „perspectyfkes" funktionieren nur, wenn der Betrachter eine voyeuristische Position einnimmt.[17] So ist etwa im Hintergrund des Interieurs seiner Londoner *Peepshow* (National Gallery, London) ein Mann zu sehen, der eine Frau ohne ihr Wissen durch das Fenster beobachtet. Dieser Späher macht den Betrachtern bewusst, dass sie sich Zutritt zu einer fremden Privatsphäre verschaffen und dass ihnen dieses Eindringen Vergnügen bereitet. Im Fall der Londoner *Peepshow* unterstrich van Hoogstraten die ausgesprochen erotische Note seiner Kunst, indem er die Außenseite des Kastens mit einem Venusbild schmückte. Sie verkörpert *Amoris causa* – Kunst der Liebe wegen – und ihre anamorphotische Darstellung, die für den Betrachter nur aus einem bestimmten Blickwinkel zu sehen ist, betont das Erotische und Intime der Liebe als Schaffensanreiz für den Künstler.[18] Wie bei van Hoogstratens Perspektivkästen scheint Schalcken die voyeuristischen Untertöne seiner Vorgehensweise – das Hineinspähen in den dunklen, nur spärlich beleuchteten Raum oder Kasten – auf die Symbolik seiner Bilder ausgeweitet zu haben, was das Gefühl des Sich-Zutritt-Verschaffens in etwas Privates, Intimes verstärkt.

## Die Nacht: Romantische Inspiration und künstlerische Kreation

Einen Großteil ihrer sinnlichen Kraft verdanken Schalckens Genrebilder der nächtlichen Atmosphäre. Bei dem wohl um 1670–75 entstandenen Gemälde *Mädchen mit Kerze, einen Vorhang beiseite schiebend* (**Abb. 39**) sorgt eine angezündete Kerze für einen unwiderstehlichen Bezug zwischen Bild und Betrachter.[19] Wie bei der jungen Dame im zuvor behandelten Gemälde kann man auch bei dieser Protagonistin nicht von hochgeschlossener Kleidung sprechen. Ihr kimonoartiger Hausmantel und das freizügige Spitzenunterkleid unterstellen eine Vertrautheit mit dem Zuschauer. Im Gegensatz zu dem Pärchen der Schmuckszene, das sich des Publikums nicht bewusst ist, bittet diese junge Frau den Betrachter herein: Sie fordert ihn auf, die Rolle des nächtlichen Besuchers, vermutlich ihres Liebsten, einzunehmen. Ihre Kerze hält sie der Bildgrenze entgegen, als wolle sie den Betrachterraum beleuchten.

**39** *Godefridus Schalcken, Mädchen mit Kerze, einen Vorhang beiseite schiebend (London, The Royal Collection)*

Der Vorhang, den sie zur Seite zieht, eröffnet den Blick auf das Bild und in ihre Stube, auf dass der Betrachter eintrete.[20]

Schalckens Gebrauch der nächtlichen Szenerien, um romantische Sujets, wechselseitige Gefühle und intime Erlebnisse zu ergründen, nimmt die Ausbreitung vorweg, welche das *Nocturne* als eine eigenständige poetische Form während des 19. Jahrhunderts zuerst in der Musik und dann in der Malerei erlebte.[21] Die Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts behandelten die emotionale Strahlkraft der Nachtstücke nicht mit der gleichen Ausführlichkeit, befassten sich aber detailliert mit den Problemen beim Darstellen von Kunstlicht und mit der bedeutenden Rolle der Nacht für die künstlerische Inspiration. So heißt es bei van Mander, dass es schwierig sei, gute Nachtszenen zu malen, und dass diese aufgrund der nötigen Fertigkeiten den Malern eine virtuose Möglichkeit zur Demonstration ihrer

Kunstfertigkeit böten.[22] Zu Beginn der 1620er-Jahre bezeichneten die Caravaggisten Hendrick ter Brugghen und Gerrit van Honthorst Nachtszenen als eine besondere künstlerische Errungenschaft.[23] Beide malten Varianten eines Fackel anblasenden Jungen, von denen sich Schalcken bei seiner Auseinandersetzung mit diesem klassischen Motiv wahrscheinlich anleiten ließ (Kat. Nr. 71). Zurückzuführen war das Sujet auf Plinius den Älteren, der von zwei verlorengegangenen Bildern berichtete, auf denen ein Jüngling, der eine Fackel anbläst, schön vom Feuerschein beleuchtet wurde. Der Versuch, sich mit diesen Nachtszenen der Antike zu messen, war für die Maler des 17. Jahrhunderts ein Test ihrer Kunstfertigkeit,[24] zumal der Bericht des Plinius die Darstellung der Nacht mit künstlerischer Innovation verknüpfte.

Dous poetisches Bild *Junger Künstler, bei Kerzenlicht zeichnend* (Abb. 40) zeigt zudem die praktische und symbolische Bedeutung der Nacht für Maler. Der *Junge Künstler* veranschaulicht die im 17. Jahrhundert übliche Gepflogenheit, Skulpturen bei gleichmäßig beleuchtendem Kunstlicht zu studieren. Willem Goeree (1635–1711), der 1668 über das Zeichnen nach Statuen schrieb, erklärte: „Man kann auch füglich des Abends das Licht von der Lampe gebrauchen, welches etliche wegen des flachen Schattens mehr denn den Tag loben."[25] Frühneuzeitliche Texte und Bilder beschrieben den Künstler symbolisch als „Nachtvogel" und präsentierten das nächtliche Studium als unerlässlichen Pfad zu künstlerischem Können, Erfolg und Ruhm.[26] Dous Gemälde deckt sich weitgehend mit Cesare Ripas Werkstattallegorie in der *Iconologia*, die einen jungen Mann beim Zeichnen im Licht einer Öllampe zeigt.[27] Dass Schalcken die allgemeinen Auffassungen über das künstliche Licht als ein Exempel für Tugend und Fleiß kannte, zeigt sich an seinem Porträt des niederländischen Statthalters und englischen Königs Willem III. (Kat. Nr. 70) und den in den 1690er-Jahren entstandenen Selbstbildnissen bei Kerzenschein (Kat. Nr. 5 und Abb. Kat. Nr. 4.1).[28]

Wie die nächtlichen Selbstporträts demonstrieren, hatte Schalcken sich bewusst mit der Malerei nächtlicher Szenen hervorgetan und sich als poetischer Lichtkünstler inszeniert. Giovanni Pietro Bellori (1613–1696), der über die Nacht als Ort des künstlerischen Ringens und als Moment der Inspiration und Invention schrieb, berichtete über den Maler Carlo Maratta, dass dieser seine Tage mit dem Studium der großen Renaissancemeister verbringe und seine Nächte der künstlerischen Vorstellungskraft widme. Maratta würde sich „die Stunden mit großem Vergnügen vertreiben und in der nächtlichen Stille die schönsten Ideen offenlegen; diese entstammten seinem Kopf, der bereits voll schönster Formen war."[29] Zur nachtschlafenden Zeit konnte der Künstler in der Abgeschiedenheit des Ateliers die Effekte von Licht und Schatten studieren und zugleich seinen Geist und seine Fantasie vollständig ausschöpfen.

**40** *Gerrit Dou, Junger Künstler bei Kerzenlicht zeichnend (Brüssel, Royal Museums of Fine Arts of Belgium)*

### Schalcken als ein moderner Pygmalion

Schalckens selbstbewusst in Szene gesetzte Künstlerpersönlichkeit – spielerisch, schelmisch und verführerisch – ist für die faszinierende Wirkung seiner Bilder auf den Betrachter von entscheidender Bedeutung. Arnold Houbraken war der Erste, der den sparsam bekleideten und derangiert aussehenden Jüngling im Zentrum des *Pfänderspiels* (Abb. 4) in seiner Schalcken-Biografie als den Maler selbst identifizierte. Die anderen Figuren waren Houbraken zufolge Schalckens „hippe" Freunde aus Dordrecht.[30]

Das niederländische Wort *schalks* – für schalkhaft, neckisch – bedeute, dass man aus Spaß etwas Anstößiges tut oder sagt, so Ger Luijten und Eddy de Jongh, wohingegen Ingrid Cartwright anführte, dass das Substantiv *schalck* auch mit Filou oder Schalk (auf Englisch: *rogue*) beziehungsweise mit Flegel *(cad)* übersetzt werden könne.[31] Godefridus Schalcken habe sich, so Cartwrights Annahme, in seinem Frühwerk absichtlich in der Gestalt eines Schalks wiedergegeben und auf diese Weise ein Wortspiel mit seinem Namen geboten, wie etwa Jan Steen häufig Steine als ein originelles Markenzeichen gemalt habe.[32] In Schalckens nächtlichen Selbstporträts der 1690er-Jahre vollendete sich der Reifungsprozess vom übermütigen Jungschelm zum lockenden nächtlichen Verführer.

Seine Selbstinszenierung als Liebhaber und zugleich Künstler reiht Schalcken unter die berühmtesten Beispiele der mit der Liebe verwobenen Kunstausübung, wie sie insbesondere in der gelungenen Verwandlung der von dem Bildhauer Pygmalion geschaffenen Statue in eine lebendige Frau versinnbildlicht wird. Seine Maler und Bildhauer sind Pygmalion gleiche Virtuosen, deren Kunst die Macht besitzt, leblose Bildträger (Holztafeln und Papier) in Begehren weckende und leiblichen Genuss erzeugende Körper voller Sinnlichkeit zu verwandeln. Schalcken beruft sich einerseits auf den mythologischen Bildhauer als gefeiertes Vorbild, durch die Kunst Liebe und Lust zu erwecken. Gleichzeitig stellt er mit dem wiederholten Zitieren Pygmalions aber auch den Kern der Geschichte – die Wirkung der Bildhauerei – infrage und propagiert die Malerei als überlegene Methode zur Beschwörung erotischer Schönheit.[33]

Zwei seiner frühen Künstlerdarstellungen bezeugen das große Interesse an der Liebe als traditionell ranghöchster Schaffensmotivation eines Künstlers und suggerieren unverhohlen den erotischen Charakter dieser Liebe. Auf dem vermutlich in den späten 1660er-Jahren geschaffenen *Maler vor seiner Staffelei* (Abb. Kat. Nr. 11.1) lehnt sich der junge Künstler zurück und begutachtet die Frau, die er gerade gemalt hat. Pinsel und Palette hält er noch in der Hand. Zusammen mit dem sorgfältig an die Staffelei gelehnten Malstock lässt dies den Eindruck entstehen, er werde seine Arbeit gleich wieder aufnehmen. Der Maler inspiziert das Gemälde mit einem kritisch abwägenden Blick, vermischt mit freudigem Entzücken, als ob er von der Schönheit seiner Schöpfung überwältigt werde. Diese Szene mit dem nach einer klassizierenden Frauenfigur zeichnenden Künstler ist ein Widerhall von van Hoogstratens *Amoris-causa*-Darstellung an der Außenseite von dessen Londoner *Peepshow*.

In dem thematisch verwandten und wohl in derselben Zeit entstandenen Bild *Alter Künstler mit einem Totenschädel* (Kat. Nr. 11) sind ein weißhaariger Künstler und seine Staffelei zu sehen.[34] Die kleine Frauenstatue vor ihm ist eine Zeichenvorlage. Es handelt sich um eine Miniaturausführung des Typus der schamhaften Venus, der *Venus pudica*, die bekanntlich mit der Florentiner Venus von Medici assoziiert wird und in der frühen Neuzeit häufig kopiert wurde. Über Jan de Bisschops populäre, 1668 und 1669 veröffentlichte Stichserie nach antiken Skulpturen hätte Schalcken leicht Zugang zu den Darstellungen der Mediceischen Venus haben können.[35] Eine Zeichnung aus dem Jahr 1640 des Antwerpener Künstlers Peter van Lint zeigt eine ähnliche Ansicht der Statue (Abb. 41). Die mit dem lateinischen – sowohl Genitalien wie Scham bedeutenden – Wort *pudendus* spielende Pose ist berühmt dafür, dass sie Brüste und Vulva bedeckt und zugleich hervorhebt. Das Ergebnis ist ein „schamhafter Akt", eine unbekleidete Frau, die sich ihrer Nacktheit bewusst ist und durch eben dieses Bewusstsein noch verlockender wird. Es ist eine Haltung, die den Betrachter mit dem Vorgang des Betrachtens konfrontiert und ihn somit grundsätzlich einbezieht: Venus bedeckt sich nur, weil sie vom Betrachter, der somit ein integraler Bestandteil des Kunstwerkes ist, beobachtet wird.

Der betagte Künstler scheint mit seinen Fingerspitzen über die Beine der Statuette zu streichen und bei ihr Inspiration zu suchen. Seine zerbrechliche Mattigkeit und die leere Leinwand deuten jedoch

**41** *Peter van Lint, Venus de' Medici (New York, The Metropolitan Museum)*

darauf hin, dass er keine Eingebung der Venus erhaschen kann. In ihrem Nebeneinander erinnern die beschädigte Venusstatue, der Schädel und der greise Künstler den Betrachter an die menschliche Hinfälligkeit. Dous Atelierszenen voller Stilllebenobjekte, die für Alter und Tod stehen, können in dieser Hinsicht als Vorläufer gesehen werden. Allerdings verweisen dessen Atelierszenen meist auf Ehre und Erfolg, selbst wenn er sich mit *Vanitas* und Vergänglichkeit befasst.[36] Auf Dous Bildern triumphieren die Künstler dank ihres künstlerischen Fleißes über den Tod.[37] Schalckens Künstler dagegen erweckt im Angesicht des leeren Bildes und der unbenutzten Palette den Eindruck, mit den Grenzen seines Könnens zu hadern oder sich zumindest seiner Sterblichkeit – im Gegensatz zur potenziellen Unsterblichkeit seiner Kunst – bewusst zu sein.

Noch offenkundiger ist das Pygmalion-Thema bei *Ein junger Mann betrachtet eine Frauenbüste bei Kerzenlicht* aus den späten 1670er-Jahren (Kat. Nr. 13). Verschiedene frühe Varianten und Kopien dieser Komposition unterstreichen die Popularität des Motivs bis weit ins 18. Jahrhundert hinein.[38] Das Bild zeigt inmitten einer chaotischen Ansammlung von Gipsabgüssen und Werkstattutensilien einen jungen Mann, der sich in leicht gebückter Haltung auf einen Tisch stützt und mit seiner Kerze die antik anmutende Büste einer nackten Frau beleuchtet. Durch das helle Licht auf dem Antlitz der nackten Frauenbüste meint man fast, sie erwache gerade zum Leben und reagiere mit einem Lächeln auf die warme Glut. Die anderen Skulpturen, die tiefer verschattet und in zufälliger Anordnung auf dem Tisch liegen, bieten Kontrastpunkte und verstärken durch ihre Unbelebtheit das Gefühl einer unmittelbar bevorstehenden Beseelung der Frauenbüste.

In mancherlei Hinsicht ist Schalckens Ateliersymbolik ein Vorbote der im 18. Jahrhundert aufkommenden ästhetischen Theorien über die Sinnlichkeit der Kunst und über Pygmalion als künstlerisches Vorbild. Johann Gottfried Herders 1778 erschienene Schrift *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* versuchte die Bildhauerei als eine auf dem Tastsinn beruhende Kunst zu definieren, im Gegensatz zu der visuellen Erfahrung des Malens.[39] Herders Theorien bieten einen nützlichen Denkanstoß, wie Schalckens Gemälde eine multisensorische – und sensuelle – ästhetische Erfahrung schaffen. So beschreibt Herder den Kunstliebhaber beim Anblick einer Skulptur: „Was tut er nicht, um sein Gesicht zum Gefühl zu machen, zu schauen als ob er im Dunkeln taste? [...] Darum gleitet er: sein Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger, oder vielmehr seine Seele hat einen noch viel feinern Finger, als Hand und Lichtstrahl ist, das Bild aus des Urhebers Arm und Seele in sich zu fassen."[40] In *Ein junger Mann betrachtet eine Frauenbüste bei Kerzenlicht* betont Schalcken das Sehen als eine Form des Ertastens und nutzt die erleuchtete Kerze und ihren Schein als verlängerte Hand des jungen Mannes. Dieser fordert ebenfalls den bildhauerischen Fokus der Pygmalion-Geschichte heraus, indem er das wärmende Kerzenlicht auf der gemeißelten Frau wiedergibt – ein sinnlicher Effekt, den nur die Malerei vermag.

### Die klassischen Wurzeln der Erotik im Atelier

Was Liebe und Leidenschaft in der Künstlerwerkstatt betraf, schöpfte Schalcken aus einer reichen Tradition, die mit den evokativen Erzählungen der mythologischen und klassischen Vergangenheit verbunden war.[41] Das Eingreifen von Venus in Pygmalions Notlage war nur eines von vielen Beispielen. Angeblich gestaltete der griechische Bildhauer Praxiteles die als Aphrodite von Knidos bekanntgewordene Statue nach seiner Geliebten, der berühmten Hetäre Phryne. Diese Knidische Aphrodite ist die Grundlage für den Typus der *Venus pudica*, die in Schalckens Bild *Alter Künstler* (Kat. Nr. 11) zu sehen ist. Der Legende zufolge diente Phryne auch als Inspirationsquelle für die Darstellung der *Aphrodite Anadyomene*, der nackt dem Meer entsteigenden Liebesgöttin. In einer anderen Geschichte

stellte der Maler Apelles Campaspe, die Mätresse Alexander des Großen, als *Aphrodite Anadyomene* dar und verliebte sich in sie, während sie ihm Modell saß. Alexander, der diese Liebe erkannte, überließ Campaspe dem Apelles, was der niederländische Maler und Kunstschriftsteller Philips Angel (1615?–1683) als eine der größten Belohnungen kennzeichnete, die es je für ein Kunstwerk gegeben habe.[42]

In der Renaissance sorgten die berühmten Darstellungen von Kurtisanen und Mätressen als Göttinnen für neue künstlerische Impulse. Diese Neuinterpretationen hatten mit der den Malern als Modell dienenden Gemahlin oder Geliebten oft ganz eigene apokryphe Geschichten und steigerten so die kollektive künstlerische und erotische Kraft des Bildes.[43]

Schalckens mythologische Gemälde haben Anteil an dieser Historie, welche mit Verweisen auf ein Malen nach lebenden weiblichen Modellen die Begehrlichkeit klassischer Frauenfiguren weiter verstärkte. Seine Pendants *Die schaumgeborene Venus* und *Venus überreicht Amor einen brennenden Pfeil* verweisen auf die Sage der Aphrodite Anadyomene und somit auf die entsprechenden Werke des Praxiteles und des Apelles (Kat. Nr. 66 und 67). Schalckens *Schlafende Venus mit Cupido* (Kat. Nr. 60) bezieht sich auf die berühmten Venusdarstellungen von Tizian und Giorgione und auf die verwandten späteren Abbildungen der *Danae* von Goltzius und Rembrandt.[44]

In diesen Geschichten sind der künstlerische Schaffensprozess und das Begehren durch den Einsatz eindeutig geschlechtsbestimmter Modalitäten eng miteinander verwoben.[45] Der männliche Künstler reagiert auf seine weibliche Muse und stellt ihre Schönheit für einen männlichen Betrachter zur Schau. Der männliche Betrachter wiederum kann die Bedingungen des künstlerischen Prozesses nachempfinden: Er schlüpft in die Rolle des Künstlers und blickt mit dessen Augen auf das weibliche Subjekt. Schalcken unterhöhlt jedoch die sexuelle Motivation der künstlerischen Leidenschaft in ausgewählten Werken, indem er die reziproke Erfahrung einer schöpferisch-produktiven Leidenschaft hervorhob. Diese mehr auf Gemeinschaftlichkeit basierende Auffassung des verklärten Kunstschaffens erscheint in einer anderen beliebten antiken Erzählung über den großen griechischen Maler Pausias aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., der sich in die schöne Kranzflechterin Glycera verliebte. Der Überlieferung zufolge ist dem spielerischen „Wettstreit" zwischen Pausias und Glycera, die sich gegenseitig im Darstellen der Naturschönheit übertreffen wollten – sie mit Blumen, er mit Farben –, das erste Blumengemälde der Kunstgeschichte zu verdanken.[46] Schalckens schönes kleinformatiges Werk *Eine Frau beim Flechten eines Blumenkranzes* (Abb. 42) könnte bezeichnenderweise auf diesen klassischen Stoff anspielen, in der erwiderte romantische Leidenschaft eine künstlerische Neuheit hervorbringt.

**42** *Godefridus Schalcken, Frau, einen Blumenkranz flechtend (Washington D.C., National Gallery of Art)*

### Schalckens romantisiertes Atelier:
### *Ein junger Mann und eine Frau betrachten eine Statuette bei Lampenlicht*

Schalckens Verständnis von der Nacht als Schauplatz romantischer Zweisamkeit und künstlerischer Inspiration treffen in dem Mitte der 1680er-Jahre entstandenen Werk *Ein Mann und eine Frau betrachten beim Schein einer Lampe eine Venus-Statue* (Abb. 43/Kat. Nr. 14) am deutlichsten aufeinander. In dem Gemälde entfaltet sich ein dichtes Netz von erotisch gefärbten Blicken und Gesten zwischen dem

jungen Mann, der jungen Frau und der Venusskulptur auf dem Tisch. Da die Komposition sowohl an Pygmalion als auch an Apelles und Praxiteles erinnert, kann die junge Frau gleichzeitig als Modell, Schülerin und Muse interpretiert werden.[47] Ihre Mehrfachrolle ist für das erotische Vergnügen des Betrachters ausschlaggebend. Sie ist in ein locker drapiertes Gewand gehüllt, was suggeriert, dass sie das Modell des Künstlers ist. Ihr bekleideter Körper vor der nackten Venusstatue ist eine Aufforderung an den Betrachter, sie sich in ihrer vorherigen – vermutlich völlig oder teilweise entkleideten – Pose als kniende Venus vorzustellen. Es könnte aber auch sein, dass sie unterrichtet wird. In einer Zeit, in der Frauen vom Zeichnen nackter Statuen ausgeschlossen waren, muss das Gespräch über eine Aktfigur mit einem Mann für das Publikum eine Fülle an verbotenen Handlungen impliziert haben. Die nächtliche Kulisse signalisiert eher eine heimliche Verabredung denn eine sittsame Zeichenstunde, doch könnte es sich hier natürlich um zwei Geliebte handeln, von denen der eine dem anderen die Kunst des Zeichnens beibringt.

Schalcken dürfte die Venus nach einem Stich aus der bereits erwähnten Serie von Jan de Bisschop gestaltet haben (Abb. 41).[48] Die Statue, die auf der Zeichnung in der Hand des jungen Künstlers eindeutig im Profil zu sehen ist, wird von dem Pärchen frontal angeschaut. Dabei weist der Mann taktvoll, aber direkt auf ihre Genitalien. Er hofft, so scheint sein nach oben gerichteter Blick zu besagen, die Augen der Frau mögen sich ebenfalls darauf richten. Insgesamt gibt es vier weibliche Körper, nämlich den bekleideten der jungen Frau, den nackten Körper der Statuette, den gezeichneten Körper auf dem Papier und die geisterhafte Büste unten rechts.[49] Fast 100 Jahre später schrieb Herder: „Sollen die Figuren von der Leinwand vortreten, wachsen, sich beseelen, sprechen, handeln; gewiß so mußten sie dem Künstler auch so erscheinen und vom ihm gefühlt sein. [...] Wehe dem Liebhaber, der in behaglicher Ruhe seine Geliebte von fern als ein flaches Bild ansieht und genug hat! [...] Aus Nichts kann wahrlich nichts anders als Nichts, und aus dem unfühlenden Sonnenstrahl nie warme, schaffende Hand werden."[50] In visueller Form antizipiert Schalckens Bild die romantische Auseinandersetzung Herders mit dem Kunstschaffen und Kunstbetrachten. Der männliche Künstler und seine Gefährtin – die möglicherweise eine Kunstschülerin ist – treten in Kontakt mit den sie umgebenden Kunstwerken; sie erfreuen sich an den Objekten als solchen und an ihrer gemeinsamen Erfahrung des Betrachtens. *Ein junger Mann und eine Frau betrachten eine Statuette bei Lampenlicht* bringt Kunstschaffen und Liebe zusammen und kombiniert so die klassizistische Theorie mit der Erotik der Kunst. Wie bei Dous Gemälde des im Lampenschein zeichnenden *Künstlers* wird die Nacht als Kulisse für Studium und Schulung des Auges gefeiert.[51] Als Göttin des Gesichtssinnes verkörpert Venus den Triumph der Malerei über die Bildhauerkunst. Und als Göttin der Liebe entfacht sie das knospende Begehren zwischen Mann und Frau im Bild.[52] Für Schalcken waren beide Sichtweisen von entscheidender Bedeutung. Künstlerische Innovation hing von der wirkreichen Kraft körperlicher Leidenschaft ab. Als Belohnung für die Fertigkeit des Künstlers *und* für die Intensität seines romantischen Verlangens transformierte Venus die geliebte Skulptur des Pygmalion in warmes Fleisch.

Man hat das Bild oft als Doppelporträt von Schalcken und seiner Frau Françoisia van Diemen erörtert, obwohl Franits dem widerspricht.[53] Auch Guido Jansen hält diese Identifizierung in Anbetracht seiner überzeugenden späteren Datierung auf 1685–90 für zweifelhaft (siehe Kat. Nr. 14).[54] Das Gemälde ist kein eindeutiges Doppelporträt und unterscheidet sich von den Darstellungen, die Schalcken von sich und seiner Gattin anfertigte. Dennoch sind Spuren ihrer Bildnisse vorhanden, insbesondere in den rundlichen Merkmalen der Frau und ihren hohen Wangenknochen sowie in der schlanken Statur des Künstlers und seinem ausgeprägten Profil (vgl. Kat. Nr. 1 und 2). Im Fall der überzeugenden Datierung in die späten 1680er-Jahre wären Godefridus und Françoisia in Wirklichkeit älter gewesen als

**43** *Godefridus Schalcken, Ein Mann und eine Frau betrachten beim Schein einer Lampe eine Venus-Statue – Detail von Kat. Nr. 14 (New York, The Leiden Collection)*

die hier abgebildeten Figuren, was eine subtile Anspielung auf das Ehepaar allerdings keineswegs widerlegt. Schalcken hatte von seinen frühesten Selbstbildnissen an bis zum letzten Selbstporträt stets auf ein jugendliches Erscheinungsbild geachtet. Darüber hinaus passen seine genrehaften Darstellungen von Künstlern unterschiedlichen Alters in einen breiteren Kontext, in dem Künstler sich und ihren Beruf im Zusammenhang mit dem Vanitasgedanken wiedergaben. David Baillys *Selbstporträt mit Vanitassymbolen* von 1651 (De Lakenhal, Leiden) ist ein einschlägiges Beispiel. Hier porträtiert sich der Maler mit 67 Jahren und hält in der Hand ein kleines ovales Bildnis mit seinem jüngeren Ich. Indem er in seiner Kunst auf sich und seine Ehe verweist, leistete Schalcken einen Beitrag zu den vielschichtigen Verbindungen zwischen seinem Leben und seiner Arbeit. Die Entscheidung, einen Künstler darzustellen, war eine inhärente Andeutung seiner eigenen Virtuosität, so Franits.[55] Daneben gab Schalcken zu verstehen, dass er bei der in Bildern festgehaltenen romantischen Leidenschaft aus persönlich erlebten Erfahrungen schöpfte. *Ein junger Mann und eine Frau betrachten eine Statuette beim Schein einer Lampe* zeigt einen jungen Künstler und seine Muse – beide auffallend wie jüngere Versionen von Schalcken und seiner Frau aussehend – in einer nächtlichen Szenerie, die vorgibt, das Atelier eines Künstlers zu sein, der das Licht der Nacht studiert. Die Hinweise auf seine Künstlerpersönlichkeit und seine künstlerische Tätigkeit sind unverkennbar. Das junge Paar auf dem Bild zelebriert für uns jenen erotisierten künstlerischen Schaffensprozess, der durch Apelles und Campaspe, Pausias und Glycera und natürlich durch Pygmalion und seine Skulptur berühmt geworden ist.

**44** *Jan Steen, Die Zeichenstunde (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum)*

Des Weiteren knüpft das Gemälde der Betrachtung einer Venus-Statue an frühere Schilderungen erotischer und romantischer Aspekte bei der Kunstausübung an. Erwähnt sei hier etwa Jan Steens verspielt komische *Zeichenstunde* (Abb. 44). Bei Steen ist die junge Frau eine Schülerin, eine Muse und eine Allegorie der künstlerischen Praxis.[56] Ihre Mehrfachrolle verweist auf eine höhere „poetische" Inspiration, impliziert aber zudem die Möglichkeit sinnlicher Leidenschaft, welche die Malfreude eines Künstlers schüren könnte.[57] Im Gegensatz zu Schalcken beruht die Stimmung in Steens Bild jedoch auf Missverständnissen: Lehrer, Schülerin und Geselle sind nicht in der Lage, den anderen zu verstehen und miteinander in Kontakt zu kommen. Erotisches Potenzial ist vorhanden, kommt aber wegen der grundverschiedenen Neigungen der Figuren nicht zum Tragen.

Anstelle des isolierten Sehens, das bei Steen wahrzunehmen ist, entrollt sich in *Ein junger Mann und eine Frau betrachten eine Venus-Statue* ein reiches Gespinst aus einvernehmlichen Blicken und gegenseitigem Verlangen. Außerdem präsentiert Schalcken das emotionale und physische Geschehen zwischen seinen Figuren als Motor der künstlerischen Inspiration. Das Gemälde verbindet die Idee von der durch Liebe angeregten Kunst mit der praktischen, materiellen Funktion

der Kunst bei den „gewöhnlichen" romantischen und erotischen Interaktionen. Die Akzentuierung der Leidenschaft, die hier füreinander empfunden wird, und der Anziehungskraft, die aufeinander ausgeübt wird, sorgt für eine wichtige Integration von Kunsttheorie und Sinnesfreude. Ferner betonen die Kunstwerke in der Komposition das innige, sinnlich greifbare Erleben der Wechselwirkung mit kleinen Objekten – was wiederum auf das Bild als Objekt zurückverweist. Schalckens Gemälde ist in vielerlei Hinsicht eine visuelle Aussage über seine Ansichten zur Malerei, nach denen die eingebettete erotische Erfahrung eine unerlässliche Komponente sowohl der künstlerischen Schöpfung als auch der Kunstbetrachtung ist: Der einzige Weg zur Erreichung dessen, was Herder als „warme, schaffende Hand" bezeichnet hatte.[58]

## Fazit: Der lange Schatten von Schalkens Eros

In Joseph Sheridan le Fanus Gruselgeschichte *A Strange Event in the Life of Schalken the Painter*, die 1839 erschien und von Schalcken und seinen Gemälden inspiriert wurde, heißt es: „Bilder gibt es, die, ich weiß nicht auf welche Weise, in uns die Überzeugung befestigen, wir hätten es nicht nur mit irgendwelchen Idealgestalten und erdachten Kombinationen zu tun, wie sie dem Künstler durch den Sinn gegangen sein mögen, sondern mit Szenen, Gesichtern und Situationen, welche in Wahrheit existiert haben."[59] Der Erzähler bezieht sich insbesondere auf ein erfundenes Gemälde, das die Schlüsselmotive des schaurigen Märchens im Stile von Herzog Blaubarts Burg darstellte.[60] Obwohl die Handlung komplett erfunden ist, enthält sie jene Elemente, die auch die Betrachter von Schalckens Bildern in ihren Bann ziehen: die mysteriöse, evokative Welt der Nacht, die ein bevorzugtes Terrain von Künstlern und Liebenden ist. Und wie im Zitat erwähnt, verknüpft die erfolgreiche Inszenierung einer idealisierten Künstlerpersönlichkeit Schalckens Leben schlussendlich noch enger mit seiner Arbeit. Auf diese Weise scheint seine Bildwelt bereits die Imagination der Gothic Novel anzukündigen, und seine Umarmung der enigmatischen und poetischen Aspekte des künstlerischen Prozesses lässt den Aufschwung der erotisierten Künstlerateliers im 18. und 19. Jahrhundert erahnen. Honoré de Balzacs Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* über einen fiktiven Maler aus dem 17. Jahrhundert, der durch ein schönes weibliches Modell in rasende Ekstase gerät, wurzelt nicht zuletzt in der Welt von Schalckens Gemälden. In den Darstellungen des Eros veranschaulicht Schalcken die Kunst und das Begehren als etwas, was auf ewig miteinander verschmolzen ist und sich in den einsamen und inspirierten Nachtstunden offenbart.

**Anmerkungen**

1 Dieser Essay ist eine gekürzte Wiedergabe von Fragestellungen, die in meiner 2016 an der University of Delaware abzuschließenden Dissertationsarbeit mit dem Titel „Godefridus Schalcken: Desire and Intimate Display" untersucht werden. Ich möchte meiner Betreuerin Dr. H. Perry Chapman für ihr unschätzbares Feedback zu den verschiedenen Fassungen meines Textes danken. Ferner danke ich Dr. Arthur DiFuria, Dr. Dominique Surh, Dr. Andrew Repasky McElhinney und den Mitautoren des vorliegenden Kataloges für ihre vielen aufschlussreichen Bemerkungen.

2 Leider ist die Provenienz des Werkes vor seinem Auftauchen in der Sammlung von Wynn Ellis (1790–1875) nicht gut belegt, siehe Kat. Nr. 58.

3 Außerdem konnte man sie vor Betrachtern, die kein Verständnis für erotische Bilder hatten oder diese aus moralischen Gründen ablehnten, leicht verbergen. Siehe Wayne Franits' Kommentar zu dem kleinformatigen, ca. 1665–70 zu datierenden Schalcken-Werk *Die Wurstmacherin*, mit einer hübschen jungen Frau, die in anzüglicher Weise Würste knetet und dabei lächelt. Franits 2004, S. 245 f.

4 Ausst. Kat. Washington 2000, S. 41 f.

5 Ausst. Kat. Washington 2000, S. 41 f.

6 Van Mander zitiert nach Hoecker 1916, S. 137. Siehe auch Schiller 2010, S. 88; Schiller erörtert, wie früh Maler im 17. Jahrhundert vor allem bei erotischem Kontext von van Manders Beschreibungen des menschlichen Gefühls beeinflusst waren.

7 Falls es keine gewöhnliche Prostituierte betrifft, wie man sie auf Bordellbildern sieht, so ist die junge Frau vielleicht eine der klassischen Kurtisanen, die als inspirierende Künstler- und Dichtermusen der Antike mythologisiert wurden. Sie trägt ein aufwendig gearbeitetes Leibchen über einem weißen Unterkleid, das normalerweise unter einem Ärmelmieder und/oder einer Jacke verdeckt wird. Dekolletés und entblößte Unterarme wurden oft mit „antiken" oder „römischen" Gewändern assoziiert, vor allem bei berühmten Kurtisanen und Geliebten wie in Rembrandts Darstellung der klassischen Kurtisane Flora. Ausst. Kat. Cambridge 2011, S. 198; de Winkel, 2006, S. 220 und 243.

8 Schalcken-Biografien aus dem 18. Jahrhundert – einschließlich Weyerman 1729/69, Descamps 1753/63

und Walpole 1762 – beschrieben ihn als einen mittelmäßig begabten ausländischen Tölpel. Wie Franits darlegt, beruhten ihre Anekdoten nicht auf Tatsachen; zurückzuführen waren sie wahrscheinlich auf andere Faktoren, die Schalckens Reputation minderten, wie etwa das rückläufige Interesse an Kerzenlichtbildern. Vertue schrieb über Schalcken, dass sein „gracefull behavior & courtesie gaind him respect & Esteem among people of Qualitie & distinction", also dass ihm sein ansprechendes Verhalten und seine Höflichkeit Respekt und Hochachtung in vornehmen und ranghohen Kreisen eingebracht hätten. Vertue 1931/32b, S. 139.

9 Vertue berichtet, dass Schalcken zwei Reisen nach England unternommen hatte, eine kürzere allein und eine zweite mit seiner Familie. Weyerman erwähnt keine zeitlich auseinanderliegenden zwei Aufenthalte und Walpole hatte die entsprechenden Informationen von Vertue. Dass Vertue über Schalckens erste Reise nach England im Bilde war, könnte auf gemeinsame Bekannte hinweisen. Vertues positive Beschreibungen von Schalckens „gracefull behavior & courtesie" – abweichend von späteren Biografien – lässt trotz des Altersunterschieds ebenfalls auf gemeinsame Freunde schließen und möglicherweise sogar auf persönliche Begegnungen, was Vertues Behauptungen weiter untermauern würde. Vertue 1931/32b, S. 139.

10 De Grazia/Steele 1999, S. 64–75.

11 Zit. nach: de Lairesse 1707, 9. Buch, S. 154 f.

12 Zit. nach: de Lairesse 1707, 9. Buch, S. 164.

13 Gowing 2003, S. 106, und Brusati 1995, S. 204. Brusati erörtert, wie sich die ausgelöschte Kerze in van Hoogstratens *Blick durch eine Türöffnung auf ein niederländisches Interieur* von ca. 1670 (Louvre, Paris) wahrscheinlich auf die allgemein bekannte Redensart „De Kaersuyt, de Schaemschoeuyt" bezieht, die ungefähr wie folgt übersetzt werden kann: „Wenn die Kerze ausgeht, so verschwindet auch die Scham." Diese Redensart meint die amourösen Betätigungen im Schutze der Dunkelheit und entspricht nach Brusati thematisch der geheimen Bildbotschaft, mit der die Schaulust des Betrachters belohnt werde.

14 Wheelock 1995, S. 17–19; Delsaute 1998, S. 111.

15 Bomford 1998, S. 124.

16 Brusati 2013, S. 53, S. 60–64. Vgl. auch Brusati 1995, insbesondere „Self as Eye: The Perspective Box".

17 Brusati 2013, S. 60–64.

18 Außer der Venusdarstellung oben befinden sich seitlich – und somit weniger prominent – Szenen zur Darstellung des Ruhms *(Gloriae)* und des Gewinns *(Lucri)*. Woodall 1996, S. 208–246.

19 Nicolaas Verkolje (1673–1746) fertigte ein Mezzotinto von einer eng verwandten Komposition Schalckens; es betrifft möglicherweise ein verlorengegangenes Werk (280 mm × 226 mm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, RP-P-OB-17.577). Das Mezzotinto zeigt eine junge Frau, die ihre Hand vor eine Kerzenflamme hält, anstatt einen Vorhang zur Seite zu ziehen. Ferner wird die Frau bei Verkolje in einem offenherzigeren Nachtgewand gezeigt: Ihre Brüste sind fast vollständig entblößt. Im Schlusskapitel meiner anstehenden Dissertation untersuche ich die druckgrafische Umsetzung von Schalckens Nachtszenen. Zu Verkolje vgl. auch den neueren Ausst.-Kat. Enschede 2011, und Junko Aonos ausgezeichnete Studien zur druckgrafischen Resonanz im 18. Jahrhundert auf Gemälde des 17. Jahrhunderts, Aono 2008, 2011 sowie 2015.

20 Schalckens Aufmerksamkeit für die Spannung zwischen der Grenze von Bildwelt und Betrachterwelt ist eine Weiterführung von Dous und van Hoogstratens Interesse für den Grenzraum von Türschwellen in Bildern. Zu Dou siehe Ausst. Kat. Washington 2000 und Hollander 2002. Zu van Hoogstraten siehe Brusati 1995 und Brusati 2013.

21 Mehr zur musikalischen Nocturne bietet Rowland 1994, S. 32–49.

22 Müller Hofstede 1988, S. 28.

23 Slatkes/Franits 2007, S. 56 f.

24 Ebd.

25 Goeree 1723, S. 52 f. legt dar, dass Öllampen für Zeichenstunden weitaus besser seien, weil sie im Gegensatz zu Kerzen nicht niederbrennen und der Winkel des projizierten Lichts sich somit nicht ändert. Siehe Lammertse in: Ausst. Kat. Rotterdam/Frankfurt 2004, S. 157.

26 Pestilli 1993, S. 130 f. Pestilli behandelt das Bild eines allein bei Kerzenlicht zeichnenden Künstlers (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom), das er Honthorst abschreibt und Michael Sweerts zuschreibt. Das Werk enthält verschiedene ikonografische Elemente, die nächtliches Studium mit künstlerischer Erfindungsgabe verbinden. Pestilli betont die caravaggesken Vorläufer dieser Beziehung.

27 Pestilli 1993, S. 121; vgl. auch J. A. Emmens' grundlegende Studie zu Dous Szenen der „Abendschule", Emmens 1963, S. 125–136.

28 Siehe Hecht 1980, S. 23–38.

29 Bellori, zitiert in Pestilli 1993, S. 130 (deutsche Übersetzung nach dem englischen Zitat).

30 Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 176.

31 Siehe Ausst. Kat. Amsterdam 1997, S. 362; Cartwright 2007, S. 190.

32 Cartwright 2007, S. 190.

33 Stoichita 2008, S. 55–57 und allgemeiner die Kapitel 4 und 5.

34 Der Mann in *Alter Künstler mit einem Totenschädel* hat die gleichen verrunzelten Züge und das schüttere weiße Haupt- und Barthaar wie der Doktor auf Schalckens frühem *Arztbesuch* von 1669 (Abb. Kat. Nr. 16.2)

35 Best. Kat. Frankfurt 2010, S. 420, Anm. 22.

36 Baer 1990, Kat. Nr. 50.3 und Kat. Nr. 50.4.

37 Baer 1990, Kat. Nr. 6.3.

38 Das Exemplar in der Gemäldegalerie in Dresden, das dort 1722 in einer Inventarliste aufgeführt wurde, ist vermutlich das Original, obwohl es in Florenz eine eng verwandte Kopie gibt. Beherman 1988, Nr. 39.

39 Herder 1778; vgl. auch Zuckert 2009, S. 285–299.

40 Herder 1778, S. 20.

41 Siehe zum Beispiel Woodall 1996, Sluijter 2000 und Sluijter 2006.

42 Angel 1642, S. 238.

43 Sluijter 1999, S. 4–45.

44 Ebd.

45 Woodall äußert sich zu den wichtigen gesellschaftlichen und religiösen Untermauerungen dieses Konzepts einer produktiv-schöpferischen Verbindung zwischen männlichen und weiblichen Kräften. Woodall 1996, S. 224 und 234.

46 Ein schlüssiges Argument, dass Rembrandt sich bei einem seiner Saskia-Porträts auf die Geschichte von Pausias und Glycera bezieht, bietet Dickey 2011, S. 233–247.

47 Im Jahr 2014 besprach der Wandtext im Metropolitan Museum of Art die junge Frau auf dem Gemälde als Schülerin, die eine Zeichenstunde erhält. Franits gibt dem Bild den Titel *Künstler und Modell betrachten eine antike Statue im Schein einer Lampe* in: Franits 2004, S. 248. Der Titel *Ein junger Mann und eine Frau betrachten beim Schein einer Lampe eine Venus-Statue*, den Guido Jansen dem Werk in diesem Katalog gibt, reflektiere, so Jansen, die vielen Bedeutungsebenen in diesem Gemälde und in Schalckens gesamtem Œuvre. Siehe Kat. Nr. 14.

48 Schnackenburg 2003, S. 185. Vgl. auch Best. Kat. Frankfurt 2010, S. 420 f.

49 Der antike Frauenkopf könnte auf der römischen Juno-Cesi-Figur beruhen, die die Göttin Juno darstellen soll. Schnackenburg 2003, S. 183; Jansen, Kat. Nr. 14. Erwähnenswert für Schalckens Darstellung der gegenseitigen Liebe: Die mit vielen komplexen Eigenschaften ausgestattete Juno wurde manchmal auch als eine Beschützerin der Fruchtbarkeit gesehen.

50 Herder 1778, S. 21 f.

51 Schnackenburg 2003, S. 183.

52 Zum kunsttheoretischen Stellenwert der Venus siehe Schnackenburg 2003, S. 183; zu ihrer Relevanz als Göttin der Liebe siehe Kat. Nr. 14.

53 Franits 2004, S. 248.

54 Eine spätere Datierung auf 1685–90 begründet Jansen mit der blasseren Palette und der stilistischen Verwandtschaft zu Schalckens *Allegorie des Friedens von Nimwegen* (Kat. Nr. 56), die nach 1684 datiert wird.

55 Franits 2004, S. 248.

56 Chapman 2005, S. 133; Westermann 1997, S. 238.

57 Westermann 1997, S. 238 f.

58 Eine Diskussion frühneuzeitlicher Konzepte der Kunst als einer geschlechtlich-erotischen, von Venus geprägten Synthese ungleicher Elemente findet sich bei Woodall 2000, S. 39–68.

59 Sheridan Le Fanu 1880, S. 187 (dt. Text: 1973, S 7).

60 Die Geschichte handelt von Schalckens Liebe zu der frei erfundenen Nichte Gerrit Dous, die ihm schlussendlich von einem vermögenden, aber bösartigen Verehrer abspenstig gemacht wird. Eine wichtige Quelle für Le Fanus fantastisch-unheimliche Erzählungen könnten „Blaubart" und andere Märchen von Charles Perrault gewesen sein, die bereits zu Schalckens Zeit vorlagen.

# *Katalog*

*Die Autoren*

*Nicole Elizabeth Cook* (NC)

*Marcus Dekiert* (MD)

*Wayne Franits* (WF)

*Guido M. C. Jansen* (GJ)

*Sander Paarlberg* (SP)

*Eddy Schavemaker* (ES)

*Anja K. Sevcik* (AS)

*Selbstbildnis*
*und Ambition*

**1**

## *Selbstporträt, vermutlich 1679*

**2**

## *Porträt der Künstlergattin Françoisia van Diemen, vermutlich 1679*

Jeweils signiert unten rechts: *G.Schalcken* (auf Kat. Nr. 2 nicht authentisch)
Kupfer, 42,6 × 31,7 cm und 42,5 × 31,5 cm
Vaduz/Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, Inv. Nr. GE 584 und GE 588

PROVENIENZ Verst. Comte d'Orsay e. a., Paris (C. L. Chariot), 20. 3. 1810, Nr. 113 und 114 (als Porträt eines Mannes und einer Dame); 1821 erworben von Fürst Johann I. von Liechtenstein bei dem Kunsthändler Huybens in Wien.

Als fulminanten Auftakt zu seiner bildlichen Vita schuf Schalcken diese beiden Bildnisse. Gemeinsam mit den im Todesjahr entstandenen Pendants (Kat. Nr. 7, 8) rahmen sie sowohl die private als auch künstlerische Biografie. Schalcken war 36 Jahre alt, als er am 31. Oktober 1679 nach viermonatiger Verlobungszeit die 18-jährige Françoisia van Diemen heiratete und dem Eheschluss mit diesem Bildpaar Ausdruck verlieh.[1] Die Gesten von Godefridus und Françoisia mit der gleichsam beteuernd zur Brust bzw. grazil zum Herzen geführten rechten Hand wurden auf das Eheversprechen bezogen.[2]

Schalcken feierte den biografischen Höhepunkt der Heirat mit einem bravurösen Schaustück seiner Porträtkunst. Zum Entstehungszeitpunkt war er in seiner Heimatstadt Dordrecht bereits ein gefragter Porträtist, wie es zahlreiche Bildnisse der lokalen Elite beweisen. Er stellt sich und seine Frau als gleichberechtigte Mitglieder der höheren Gesellschaft dar, im aristokratischen Habitus und mit dem Prunk seiner wohlhabenden Klientel.[3] Im Vergleich mit seinen Auftragsporträts schuf er jedoch ein außergewöhnlich komplex komponiertes Pendantpaar. Fülle und *Varietas* – zentrale Forderungen der Kompositionslehre seit Leon Battista Alberti – werden geradezu idealtypisch ausgebreitet. Die unterschiedlichen Haltungen von Godefridus und Françoisia sowie eine abwechslungsreiche Beleuchtung und Raumsituation verleihen dem einzelnen Bildnis und damit der jeweiligen Persönlichkeit individuellen Eigenwert. Sehr vielfältig und prächtig erweisen sich auch die Kostüme. Schalcken präsentiert unterschiedlichste Texturen – Seide, Leinen, Samt, Goldborte, Spitze – in großer Farbfülle und raffinierter Drapierung.

Obwohl sitzend zeigt sich Schalcken nicht in einer statischen Pose. Er erfasst vielmehr den Moment, in dem er sich – eigentlich mit dem Rücken zum Betrachter positioniert – zu ihm umwendet und dessen Blick trifft. Geschickt verbindet sich in dieser Haltung informeller Esprit mit vornehmer Distanz, die der über die Stuhllehne gebeugte Arm gebietet. Kompositionell wetteifert Schalcken hier ambitioniert mit bedeutenden Vorbildern und verankert sich selbstbewusst in der Tradition des Künstler(selbst-)Porträts. Denn die Kopfwendung und der vorgestreckte Ellbogen spielen auf berühmte Vorbilder von Dürer, Raffael, Tizian und Rembrandt an, geistige Gewandtheit und künstlerisches Ingenium chiffrierend.[4] Die Geste der ans Halstuch gelegten linken Hand verleiht Schalcken jene vornehme, scheinbar mühelose *sprezzatura*, die sich dem Vorbild Anthonis van Dycks verdankt. Dessen *Iconographia*, eine grafische Bildnissammlung illustrer Männer, darunter viele Künstler, war eine breit rezipierte Inspirationsquelle, sicherlich auch für Schalcken. Das von Paulus Pontius nach einem Gemälde van Dycks gestochene Porträt des Peter Paul Rubens (Abb. Kat. Nr. 1.1) liefert ein anschauliches Vorbild für die Prominenz, die der schöpferischen Künstlerhand in diesen Bildnissen eingeräumt wurde.[5]

Mit der gleichen Anmut, indes in gegenläufiger Haltung porträtiert Schalcken seine Frau. Françoisia sitzt zwar dem Betrachter zugewandt, doch dreht sie ihren Kopf nach links in Richtung zu ihrem Gatten. Ihr seelenvoller Blick gleitet diagonal aus dem Bild heraus und bleibt zwischen ihrem Ehemann und dem Betrachter in einer spannungsvollen Schwebe. Graziös führt sie ihre rechte Hand in einer Gegenbewegung zur Brust, um den Seidenumhang zu fixieren, an dem auch ihre Linke im Schoß nestelt. Ihrer Körperdrehung folgt der gleichsam vom Lufthauch bewegte transparente Chiffonschal um ihre Schultern.[6] Es entsteht der Eindruck einer fließenden Bewegung und Interaktion – mit ihrem Mann und dem Betrachter gleichermaßen.

Während Schalckens Antlitz teilweise verschattet wird, rückt die – beiden Pendants gemeinsame – Beleuchtung von links Françoisias Schönheit in volles Licht. Demonstrativ wird sie durch diesen Fokus der Bewunderung des Gatten und des Betrachters preisgegeben. Die im Hintergrund sichtbare Parklandschaft mit einer Skulptur der Göttin Diana darf in diesem Zusammenhang als Symbol für die leuchtende Schönheit und Tugendhaftigkeit der jungen Frau gewertet werden. Das Interieur auf Schalckens Bildnis ist mit einem Gemälde geschmückt, auf dem schemenhaft eine Schlafende (?) zu erkennen ist, möglicherweise eine Venus, wie Walter Liedtke vermutet.[7] Er deutet das Motiv als Verweis auf die eheliche Keuschheit.[8] Doch könnte der Diana-Mythos auch auf die bewundernde Betrachtung und Verherrlichung von Schönheit und Tugend anspielen,

die Schalcken selbstbewusst auf den Bildnissen präsentiert: mit stolz geschwellter Brust und voller Glück über seine junge Frau und seine Kunst gleichermaßen.
Dieses erste bislang bekannte Selbstbildnis eröffnet eine außergewöhnliche Folge von Selbstdarstellungen. Mit Ausnahme des 1695 für Cosimo III. und dessen Florentiner Selbstbildnisgalerie gedachten Werks wissen wir leider nichts über die ursprüngliche Bestimmung dieser Gemälde. Bei den Einzeldarstellungen des Künstlers (Kat. Nr. 5, Abb. Kat. Nr. 4.1, 78.1) mögen Marketingstrategien und Verkaufsabsichten eine Rolle gespielt haben, insbesondere durch die Verbreitung in Druckgrafiken (Kat. Nr. 4). Für die Pendantbildnisse mit seiner Frau ist jedoch anzunehmen, dass sie im Hause des Künstlers und nach dessen Tod im Familienbesitz verblieben. Hierfür sprechen auch die erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzenden Belege über einen Fremdbesitz. In dieser Hinsicht ist die Erwähnung eines Damen- und Herrenporträts von Schalcken in einer Pariser Auktion von 1810 interessant. Ihre Beschreibung stimmt exakt mit den hier behandelten Gemälden überein: *„Das Porträt eines Mannes, der Kopf mit Dreiviertelwendung und großer Perücke. Er ist gekleidet in braunen Satin und lehnt über einen Stuhl, auf dem er sitzt, und hält seine Kravatte in der rechten Hand – Das Porträt einer Frau, das als Gegenstück zum zuvor genannten dienen könnte, den Kopf ebenfalls gedreht in Dreiviertelwendung, auf einem Lehnstuhl sitzend, sie hält in ihrer Hand einen violetten Mantel, der über ihre Schultern geworfen ist. Diese beiden Porträts sind von einem schönen Ton und Schmelz der Farben. Auf Kupfer."*[9]
Offensichtlich waren die beiden Werke vom Auktionator mangels eindeutiger Attribute seinerzeit nicht mehr als Selbstbildnis und Porträt der Gattin erkannt worden.[10] Dies fiel bei einem weiteren Gemälde Schalckens leichter, das der Katalog sehr genau beschreibt und als Selbstporträt mit Palette identifiziert. Es lässt sich auf das Gemälde aus Leamington Spa beziehen (Kat. Nr. 5).[11] Der Überlieferungszusammenhang beider Selbstbildnisse könnte auf eine gemeinsame Herkunft verweisen, möglicherweise aus der Familiensammlung des Künstlers. Deren Spuren sind leider nur spärlich. Eine Versteigerung am 19. 7. 1822 in Den Haag mit Werken aus dem Besitz der letzten direkten Nachfahrin Cornelia Catharina Clepole de Norborourgh (†1814) datiert später.[12] Leider ließ sich bislang der im Vorwort des Auktionskataloges von 1810 genannte *connaisseur distingué*, aus dessen Besitz die Bilder verkauft wurden, nicht ermitteln.[13] Zahlreiche Werke der Auktion stammten ursprünglich aus den Sammlungen des Pierre-Marie-Gaspard Grimod Comte d'Orsay (1748–1809) und dem Kabinett von Ferdinand Leopold Anton Graf von Hohenzollern-Sigmaringen (1692–1750). In den zugehörigen Versteigerungen sind die hier behandelten Gemälde allerdings leider nicht nachweisbar.[14]

AS

**1.1** *Paulus Pontius nach Anthonis van Dyck, Porträt des Peter Paul Rubens (Cambridge, Fitzwilliam Museum)*

LITERATUR Parthey 1864, Bd. 2, S. 504; Falke 1873, Nr. 860 und 864 und 1885, Nr. 584 und 588; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 339 und 360; Best. Kat. Wien 1931, Nr. 584; Ausst. Kat. New York 1985, Nr. 172 und 173 (erstmals als Selbstporträt); Ausst. Kat. Basel 1987, Nr. 89 und 90; Beherman 1988, Nr. 52 und 53; Ausst. Kat. Dordrecht 1992, S. 268 (nur Kat. Nr. 2); Ausst. Kat. Luxemburg 1995, Nr. 83 und 84; Ausst. Kat. Phoenix/Kansas City/Den Haag 1999, Nr. 53; Schnackenburg 2003, S. 183, Anm. 4; Best. Kat. Wien 2004, S. 133; Ausst. Kat. Köln/Dordrecht/Kassel 2006/07, Nr. 72; Birnfeld 2009, S. 146, 192, 274, Nr. 77 und 78.

1 Die Verlobung hatte am 3. Juli 1679 stattgefunden.
2 Ausst. Kat. Basel 1987, S. 234 f., mit Hinweis auf Cesare Ripas *Iconologia*, in der das Versprechen durch eine Frau personifiziert wird, die eine Hand ausstreckt und die andere auf die Brust legt.

1

2

3 Dass die Besitzverhältnisse des jungen Ehepaares diesen Anspruch durchaus rechtfertigen, konnte Jansen nachweisen, vgl. Ausst. Kat. Köln/Dordrecht/Kassel 2006/07, S. 254 sowie seinen Essay S. 20 f.
4 Vgl. Raupp 1984.
5 Vgl. Stewart 1990, S. 42 f., der die elegante Handgeste auf Künstlerbildnissen von Rubens und van Dyck als vornehmes Surrogat der für pures Handwerk stehenden Malwerkzeuge betont.
6 Der transparente Schal ist ein auch aus anderen Schalcken-Porträts bekanntes Atelierrequisit, vgl. Abb. Kat. Nr. 42.1 oder das *Porträt einer Dame*, 1682, Beherman 1988, Nr. 101.
7 In Ausst. Kat. New York 1985, S. 270 f.
8 Vgl. hierzu ausführlich Ausst. Kat. Basel 1987, S. 234 f.
9 Nr. 113: *Un portrait d'homme, la tête tournée de trois quarts et coiffé d'une grande perruque. Il est vêtu d'un habit de satin brun et appuyé sur le fauteuil où il se trouve assis, et tenant sa cravate dans la main droite.* – Nr. 114: *Un portrait de femme, pouvant servir de pendant au précédent, la tête aussi tournée de trois quarts, assise dans un fauteuil, tenant dans sa main un manteau violet qu'elle a jeté sur ses épaules. Ces deux Portraits sont d'une belle teinte et fonte de couleurs. Sur cuivre.*
10 Die Identifikation als Selbstporträt und Künstlergattin gelang erst Walter Liedtke im Ausst. Kat. New York 1985.
11 Bei dem vierten Schalcken-Gemälde in dieser Versteigerung handelt es sich um die *Heilige Cäcilia*, heute Bergen, Billedgaleri, vgl. Beherman 1988 Nr. 14. Das Gemälde ist zuvor am 16. 3. 1779 in der Verst. der Slg. Gabriel François Joseph de Verhulst, Brüssel, Nr. 173 nachgewiesen und ging für *fl* 150 an Focquet; davor höchstwahrscheinlich in der Verst. Jan Verkolje II, Amsterdam (de Winter), 24. 10. 1763, Nr. 48 an Quinkhart für *fl* 230 – beschrieben als Venus und Cupido mit Musikbuch und identischen Maßen auf Leinwand; es muss also später zu den Porträts gestoßen sein.
12 Siehe Jansen unter Kat. Nr. 7.
13 *Catalogue d'une riche et précieuse collection de Tableaux, Qui composait autrefois le Cabinet de M. le Cte. D'Orsay, á laquelle on a réuni nombre d'articles du Cabinet du Comte HOHENZOLLERN* (Lugt 7726).
14 Konsultiert wurden: *Catalogue d'une precieuse et riche collection de tableaux des trois écoles, provenans du cabinet de M. Le Comte d'Orsay*, Paris, 14. 4. 1790. Vgl. zu d'Orsay Michel 2010, S. 38; *Catalogue d'un Cabinet de Tableaux, Tres bien conservés, partie de Maitres Italiens, partie de Maitres Flamands, le tout en cadres, proprement dorés, & artistement travaillés dans le gout François, delaisé par seu S. E. Mons. le Comte Ferdinand de Hohenzollern*, Köln nach 1750 (Lugt 651); *Catalog eines auserlesenen, wohl conditionierten, insgesamt mit schönen, nach neuer französischen Manier geschnittenen und fein vergoldeten Rahmen gezierten Mahlerey=Cabinets Vornehmer theils Niederländischen, theils Italianischen Meister, aus der Verlassenschaft Weylandt des Hochwürdig= und Hochgebohrnen Herrn, Herrn Antonii des H. Röm. Reichs Grafen von Hohenzölleren (...)*, d.h. aus dem Besitz des Franz Heinrich Christoph Anton Graf von Hohenzollern (1699–1767), Köln/Bonn? nach 1767, einziges belegtes Exemplar Universitätsbibliothek Köln, mit Dank an Irene Bischoff für die digitalisierte Fassung, vgl. Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 75, Nr. 54.

## 3

## *Selbstporträt, 1690–92*

Signiert rechts unten (vom Bildrand beschnitten)[1]: *G. Schal [...]*
Leinwand, 68,3 × 56,6 cm
Dordrecht, Dordrechts Museum, Inv. Nr. DM/999/770
[nur in Dordrecht ausgestellt]

**PROVENIENZ** Verst. London (Christie's), 4. 7. 1997, Nr. 264; Kunsthandel Johnny van Haeften, London; 1999 durch das Dordrechts Museum erworben.

Godefridus Schalcken schuf ungeachtet der geringen künstlerischen Wertschätzung der Porträtmalerei eine Vielzahl von Bildnissen. Arnold Houbraken schrieb in dem posthum erschienenen dritten Band seiner *Groote Schouburgh*, dass „deren noch eine grosse Anzahl zu Dordrecht in den geachtetsten Familien zu sehen sind". Das erste öffentlich in der Stadt gezeigte Porträt von Schalcken war das 1700 entstandene und 1885 vom Dordrechts Museum erworbene Bildnis einer unbekannten Frau (Abb. Kat. Nr. 3.1).[2] Der Kunstsammler Simon van Gijn (1836–1922) sorgte dafür, dass es in Dordrecht Stiche von Schalckens Bildnissen gab. Neben Porträts malte Schalcken auch bemerkenswert viele Selbstbildnisse.[3]

**3.1** *Godefridus Schalcken, Porträt einer Dame (Dordrecht, Dordrechts Museum)*

3

1999 erwarb das Dordrechts Museum ein Selbstporträt von Schalcken, als repräsentatives Beispiel für das Aussehen des Künstlers und seine feinmalerische Technik. Das große Oval zeigt den Maler mit selbstbewusstem Blick. Houbraken schrieb über den Erfolg dieses Dordrechters: „Er war einer der glücklichsten niederländischen Maler, da seine Arbeiten vom Anfang an bis zum Ende seines Lebens reichlich bezahlt wurden, so dass er die Früchte seines Fleisses noch bei Lebzeiten erntete, was nur Wenigen glückt."[4] Schalckens Selbstbildnisse spielten zweifellos eine Rolle bei der Festigung seines Ansehens. In mehreren dieser Arbeiten verweist der Maler auf die Malerei, sein spezielles Können als Kerzenlichtmaler und auf die hohe Ehre, die einem Künstler zuteilwerden könne (Kat. Nr. 4, 5, 7).
Für einen Kunstsammler konnte ein Selbstporträt einen zusätzlichen Wert darstellen, weil er damit nicht nur ein Bildnis des bewunderten Malers besaß, von dem es vielleicht schon eine Arbeit in der eigenen Sammlung gab, sondern darüber hinaus ein Beispiel für dessen Maltechnik. Da in dem Dordrechter Selbstbildnis Attribute und Hinweise auf die Malkunst fehlen, richtet sich die gesamte Aufmerksamkeit auf Schalckens Physiognomie und die malerische Ausführung. In keinem zweiten Selbstbildnis des Künstlers findet sich eine ähnlich intensive Konzentration auf die Person selbst. Schalckens Antlitz erscheint vor einem dunklen Hintergrund. Mantel und Perücke, beide raffiniert gemalt, bilden einen subtilen Übergang zu dem hell beleuchteten Gesicht des Malers und dem weißen Spitzenkragen. Die Virtuosität des Künstlers zeigt sich insbesondere in der detaillierten Wiedergabe dieses Kragens und des sprießenden Bartes.
Da sich Schalcken hier nicht als Maler wiedergab, könnte das Bild für den privaten Gebrauch bestimmt gewesen sein, gleich den 1679 entstandenen Hochzeitsporträts (Kat. Nr. 1, 2). Es ist nicht bekannt, ob es ein Pendant mit dem Porträt von Françoisia van Diemen gab. Mit diesem Selbstbildnis konnte Schalcken jedoch auch hervorragend seine Qualitäten als Porträtmaler demonstrieren und damit potenziellen Kunden die Möglichkeit geben, die Ähnlichkeit von Porträt und Porträtiertem zu überprüfen und sich eine Vorstellung von ihrem eigenen zukünftigen Bildnis zu machen.
Im Hinblick auf Schalckens Porträtmalerei dokumentiert das Selbstporträt eine Entwicklung zu lebensgroß auf Leinwand gemalten Bruststücken. Beispiele hierfür sind die 1691 gemalten Porträts von Cornelis van Aerssen und Maria Pauw (Kat. Nr. 49, 50). Zunächst bevorzugte Schalcken einen kleineren, auf Holz oder Kupfer ausgeführten Porträttyp, ähnlich den Hochzeitsporträts (Kat. Nr. 1, 2). Im Vergleich zu Schalckens späteren, flotter und lockerer gemalten Porträts auf großen Leinwänden steht dieses Selbstbildnis stilistisch seinen feinmalerisch ausgeführten Porträts näher. Da sich Schalcken in seinen Londoner Selbstbildnissen aber als Kerzenlichtmaler präsentiert, ist davon auszugehen, dass das hier behandelte Selbstbildnis noch vor seiner 1692 erfolgten Abreise nach England entstand.[5] **SP**

**LITERATUR** Ausst. Kat. Dordrecht 2000, S. 196 f.; Ausst. Kat. Athen 2002, Nr. 60; Ausst. Kat. Santiago de Chile 2003, Nr. 21; Ausst. Kat. Mexiko Stadt 2003, Nr. 24; Ausst. Kat. Dordrecht 2012, S. 156, 307.

1 Das ursprüngliche Format des Selbstporträts war nicht oval, sondern rechteckig.
2 Schalckens nicht erhaltenes Porträt des Bildhauers Hendrik Noteman außer Acht lassend, das laut Jacob Campo Weyerman in der Herberge „Den Engel" hing, siehe Ausst. Kat. Dordrecht 1992, Nr. 37. Das Porträt einer Frau wurde 1885 aus dem Besitz von O. B. 't Hooft van Benthuizen-Timmers Verhoeven erworben. Möglicherweise ist die Dargestellte daher als ein Mitglied der Familie 't Hooft zu identifizierten: Cornelia Beens (geboren 1673), eine Nichte von Françoisia van Diemen, heiratete 1701 in zweiter Ehe Adriaen 't Hooft (vgl. Beherman 1988, Nr. 119).
3 Beherman 1988, Nr. 51–59, 164. Auch seine beiden Lehrer Samuel van Hoogstraten und Gerard Dou malten mehrere Selbstporträts und standen damit in der Tradition ihres eigenen Lehrers Rembrandt, der dies in großem Umfang getan hatte.
4 Beide Zitate stammen aus Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 175, dt. Übersetzung hg. von Alfred von Wurzbach. Wien, 1880 [Reprint].
5 Ich danke Guido Jansen für seinen Rat bei der Datierung. Im Ausst. Kat. Dordrecht 2012, S. 307, Anm. 9 heißt es, dass das Porträt aus den 1690er-Jahren stammen muss. Meredith Hale datierte das Selbstporträt 1998 in ihrem für den Kunsthandel Johnny van Haeften verfassten Entry zwischen 1695 und 1700.

## 4

**John Smith (Daventry 1652–Northampton 1743)**
**nach Godefridus Schalcken**

### *Selbstporträt, 1694*

Bezeichnet über dem unteren Bildrand: *Godfridus Schalcken // Hanc suam Effigiem pinxit Londini 1694 // I. Smith fec: & exc:*
Mezzotinto, 344 × 251 mm
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 2014/12

**PROVENIENZ** Kunstmarkt, England; 2014 vom Museum erworben.

Dieses wundervolle Mezzotinto-Blatt nach einem Selbstporträt von Schalcken wurde 1694 von John Smith (1652–1743) ausgeführt. Smith, der Englands bedeutendster Schabkünstler und Verleger des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts war, stand in Geschäftsbeziehungen mit dem niederländischen Maler, die sich auch über den vierjährigen Aufenthalt Schalckens in London hinaus erstrecken sollten. Offensichtlich muss Schalcken erkannt haben, dass es von großem Vorteil für ihn war, wenn Smith seine Werke auf Papier reproduzierte und diese Blätter in hohen Auflagen für die Verbreitung in England und auf dem europäischen Kontinent herausgab. Es ist kein Zufall, dass das in Amsterdam verlegte Schabkunstblatt des niederländischen Kupferstechers Pieter Schenk nach diesem Selbstporträt eine spiegelbildliche Wiedergabe von Smiths Darstellung ist. Dies lässt annehmen, dass Schenk nach der Vorlage von Smith gearbeitet hat.[1]
Mithilfe der Schabkunsttechnik konnte Smith geschickt die feinen Lichteffekte einfangen, für die Schalcken bereits zu Lebzeiten berühmt war. Dies zeugt nicht nur von Smiths Können als Druckgrafiker, sondern auch von den Gestaltungsmöglichkeiten der Schabkunst. Hierbei wird zunächst die geglättete Kupferplatte mit einem Granier- oder Grabstahl aufgeraut. Würde man die Platte in diesem Zustand einfärben und abdrucken, erhielte man einen einheitlich schwarzen Abdruck. Anschließend wird die Platte geschabt und poliert, um auf diese Weise Formen und Motive herauszuarbeiten, die allein aus zart nuancierten Übergängen von Licht und Schatten bestehen und in exquisiten Samttönen zum Ausdruck kommen.[2] Die Inschrift auf Schenks oben erwähnter niederländischer Version von Smiths Grafik beschreibt treffend sowohl das Wesen von Schalckens Kunst als auch das der Mezzotinto-Technik: *Decus obscuris sumpsit ab umbris* (Er bringt die im Schatten verborgene Schönheit ans Licht). Die Frage indes, welches Selbstporträt von Schalcken als Vorlage für Smiths Mezzotinto diente, führte zu einiger Verwirrung. Der im frühen 20. Jahrhundert tätige bedeutende niederländische Kunsthistoriker Cornelis Hofstede de Groot glaubte, dass Smiths Mezztotinto ein *Selbstporträt* reproduziere, welches der Grafiker in der Sammlung des Duke of Portland in Welbeck Abbey in Nottinghamshire gesehen hatte.[3] Hofstede de Groot zufolge zeigt genau dieses *Selbstporträt* im Vordergrund eine Büste und ein Fragment einer Satyrstatue. Leider entspricht das mit Schalcken assoziierte, aber wahrscheinlich nicht von seiner Hand stammende Porträt in Welbeck Abbey ganz und gar nicht dieser Beschreibung.[4]
Das einzige heute bekannte *Selbstporträt* von Schalcken, das sowohl dem von Hofstede de Groot beschriebenen Bild als auch dem Schabkunstblatt von John Smith entspricht, hängt im Washington County Museum of Fine Arts in Hagerstown, Maryland (Abb. Kat. Nr. 4.1). Auf den ersten Blick ist jedoch im Vordergrund weder eine Büste noch ein Satyr-Torso zu erkennen. Dies veranlasste Erik Larsen 1964 zu behaupten, dass es sich bei dem Gemälde in Hagerstown um eine abgewandelte Version des vermissten *Selbstporträts* aus Welbeck Abbey handele.[5] Doch Thierry Beherman zitierte in seiner 1988 veröffentlichten Monografie über Schalcken einen Brief des ehemaligen Direktors des

**4.1** *Godefridus Schalcken, Selbstporträt (Hagerstown, Washington County Museum of Fine Arts)*

Washington County Museum of Fine Arts, den dieser kurz nach Erscheinen des besagten Artikels an Larsen geschrieben hatte. In diesem Brief wies er darauf hin, dass die Büste und das Fragment bei sehr hellem Licht tatsächlich zu erkennen seien.[6] Folglich handelt es sich bei dem *Selbstporträt* in Hagerstown und der von Hofstede de Groot beschriebenen Arbeit um ein und dasselbe Gemälde. Es ist jedoch zu bezweifeln, dass John Smith sein Mezzotinto-Blatt, das er 1694 und somit im Entstehungsjahr des Gemäldes angefertigt hatte, nach einem Bild schuf, das er in der Sammlung des Duke of Portland in Welbeck Abbey gesehen hatte. Dafür gibt es einen einfachen Grund, denn die Dukes of Portland hatten bis 1734 Welbeck Abbey gar nicht in Besitz genommen.[7] Darüber hinaus ist es ebenso unwahrscheinlich, dass Smith Schalckens *Selbstporträt* in London in der Sammlung des 1. Duke of Portland, Henry Bentinck (1682–1726), sah, da in der am 19. Februar 1722 erfolgten Versteigerung der Sammlung des Dukes kein derartiges Gemälde aufgeführt wird.[8] **WF**

**LITERATUR** Smith 1833, S. 269, unter Nr. 1; Kramm 1857/64, Bd. 5, S. 1455; Chaloner Smith 1883, S. 1217 f., Nr. 226; Muller 1853, S. 226, Nr. 4738; Wessely 1887, Nr. 227; Veth 1892, S. 7; Wurzbach 1910, S. 567; HdG 1912, S. 392, unter Nr. 285; Hall 1963, S. 291, unter Nr. 4; Larsen 1964, S. 78 f., Raupp 1984, S. 284; Anm. 5; Beherman 1988, unter Nr. 55; de Vries 1988/89, S. 263; Griffiths 1989, S. 257.

1 Dieses Mezzotinto-Blatt erscheint als Abb. 5.1 in dem Katalogeintrag zum *Selbstporträt* in Leamington Spa (Kat. Nr. 5). Siehe auch Hecht 1980, S. 31; Raupp 1984, S. 218; und Langedijk 1992, S. 167.
2 Siehe Wuestman 1998, S. 124–126.
3 HdG 1912, unter Nr. 285.
4 Murray 1894, S. 66, Nr. 234, der ein Bild beschreibt, das möglicherweise von Schalcken gemalt wurde und einen am Fenster arbeitenden, jungen bartlosen Künstler zeigt. Gerechterweise muss darauf hingewiesen werden, dass HdG 1912, S. 392, unter dem von ihm katalogisierten *Selbstporträt* notiert hatte, es sei möglicherweise „mit dem ‚Porträt eines Malers' zu verwechseln, das im Welbeck Katalog von 1894 als zweifelhafte Arbeit von G. Schalcken beschrieben wird."
5 Larsen 1964.
6 Beherman 1988, S. 152. Vermutlich hatte Larsen mit einer Fotografie gearbeitet.
7 Der Besitz war mit der 1734 erfolgten Eheschließung von Henry Bentinck (1709–1762), 2. Duke of Portland, mit Lady Margaret Cavendish Harley (1715–1785) erworben worden.
8 Zu dieser Versteigerung siehe http://artworld.york.ac.uk/sourceView.do?sourceUrn=5.0155.699&br=no. Bei dem einzigen Gemälde von Schalcken in dieser Versteigerung handelte es sich um die Darstellung des Kopfes einer alten Frau bei Kerzenlicht (Nr. 82). Zu Leben und Laufbahn von Hans William Bentinck, 1. Duke of Portland, siehe Onnekink 2007.

Godfridus Schalcken

Hanc suam Effigiem pinxit Londini 1694

I Smith fec. & exc.

4

## 5

### *Selbstporträt, 1695*

Signiert und datiert unten links: *G. Schalcken 1695*
Leinwand, 109,5 × 88,5 cm
Leamington Spa, Leamington Spa Art Gallery und Museum, Inv. Nr. A452.1953

**PROVENIENZ** Verst. Comte d'Orsay e.a. Paris (C. L. Chariot), 20.3.1810. Nr. 112; Slg. Sir Frederick Cook (1844–1920), Richmond, Doughty House; im Erbgang an Sir Herbert Cook (1868–1939), Richmond, Doughty House; im Erbgang an Sir Francis Cook (1907–1978), Richmond, Doughty House; im Februar 1953 vom Museum erworben.

Godefridus Schalcken fertigte im Verlauf seiner außergewöhnlichen Malerkarriere immer wieder auch Selbstbildnisse an. Unter den zahlreichen heute noch erhaltenen Beispielen ist das signierte, 1695 datierte und in London gemalte *Selbstporträt* in Leamington Spa eines der meisterhaftesten. Es zeigt den Künstler in einem dunklen, unscheinbaren Raum, dessen einzige Lichtquellen die Kerze und das rechts oben durch das Fenster strömende Mondlicht sind. Die Szene strahlt etwas Geheimnisvolles aus, wozu zweifelsohne auch der helle, scharlachrote Vorhang beiträgt. Dieser ist zurückgeschlagen und gibt den Blick auf den vornehm gekleideten Künstler frei. Der Maler trägt eine seidene Jacke in einem kräftigen Preußischblau, über die eine schwere Goldkette drapiert ist.[1] Stolz weist er auf die Quelle seiner *Grandezza*: Palette und Pinsel. Das Bild fügt sich damit in die lange Tradition ein, die den Künstler als wohlhabenden Herrn mit den Werkzeugen seines Handwerkes darstellt.[2]

Das *Selbstporträt* aus Leamington Spa ist eines von drei bekannten, glänzend ausgeführten Selbstbildnissen, die aus Schalckens Londoner Zeit datieren. Ein Selbstporträt wurde für den Großherzog der Toskana, Cosimo III. de' Medici (1642–1723), gemalt und hängt heute in den Uffizien in Florenz (Abb. Kat. Nr. 78.1), das andere befindet sich im Washington County Museum of Fine Arts in Hagerstown, Maryland (Abb. Kat. Nr. 4.1).[3] Die ursprüngliche Bestimmung des Hagerstown-Bildes wie auch des hier behandelten Gemäldes ist unbekannt. Alle drei genannten Werke zeigen jedoch ein durchdachtes Lichtspiel und greifbare Formen sowie Schalckens relativ glatte und detaillierte Malweise, womit sie eine deutliche Verbindung mit jenen Arbeiten des Malers bekunden, die vor seiner Londoner Zeit entstanden waren. Dies scheint eine bewusste Entscheidung von Schalcken gewesen zu sein, denn andere in England entstandene Porträts – speziell solche für gebildete Kunstsammler wie etwa Sir John Lowther (Kat. Nr. 54) – zeigen einen weitaus lockereren Malstil sowie Stilmittel und Bildhintergründe, die er direkt von seinen Konkurrenten übernommen hatte.[4]

**5.1** *Pieter Schenk nach Godefridus Schalcken, Selbstporträt (Amsterdam, Rijksmuseum)*

In diesem Zusammenhang sei auf eine einzigartige Schilderung von Schalckens Stil und Thematik hingewiesen, die in Verbindung mit dem zuvor erwähnten Selbstbildnis in Florenz entstand. Sie erscheint in einem Brief, den Thomas Platt, Gesandter des Großherzogs der Toskana in London, 1694 an Apollinio Bassetti schrieb, den Sekretär des Großherzogs in Florenz. Darin geht es um einen möglichen Auftrag für ein Selbstporträt, der von niemand anderem als dem Maler selbst vorgeschlagen worden war. Platt schreibt: „Seit mehr als zwei Jahren haben wir in dieser Stadt [London] einen sehr berühmten niederländischen Maler mit Namen Schalcken, der im Stil des Carlo Dolci arbeitet und große sowie kleine Porträts malt, Bilder mit Nachtszenen, Obst, Blumen etc., bewundernswert."[5] Platt, der mehrere Jahre

in Italien verbracht hatte, war sehr gut mit der dortigen Kunstszene und dem Geschmack des Großherzogs vertraut. Daher ist die Behauptung des Engländers, Schalcken male im Stil des zeitgenössischen Florentiner Meisters Carlo Dolci (1616–1687), nicht nur spannend, sondern im Zusammenhang mit der Diskussion über die in seiner Londoner Zeit entstandenen Selbstbildnisse des Künstlers auch angemessen.[6] Zweifelsohne brachte Platt die beiden Maler miteinander in Verbindung, weil er wusste, dass Dolci einer der Lieblingsmaler des Großherzogs war. Die Gleichsetzung von Schalcken mit Dolci, der für seine religiösen, in einer emaillehaft glatten Technik ausgeführten Darstellungen inniger Frömmigkeit bekannt war und ist (**Abb. 21**), ist jedoch nachvollziehbar, weil Schalcken in England – je nach den Umständen – ebenfalls sehr glatte Bilder malen konnte (vgl. den Essay des Verfassers, S. 43). Es stellt sich die Frage, ob Schalcken eines seiner Selbstbildnisse vielleicht zu Werbezwecken gemalt hatte, gewissermaßen als Ansichtsexemplar für seine potenziellen Kunden, um auf diese Weise die in den Niederlanden erworbenen künstlerischen Fähigkeiten zu demonstrieren – insbesondere seine Wiedergabe von Kerzenlicht, für die er zu Recht schon zu Lebzeiten berühmt war.[7] Interessant ist in diesem Zusammenhang die Inschrift auf dem von Pieter Schenk nach dem Hagerstown-*Selbstporträt* angefertigten Mezzotinto-Blatt (**Abb. Kat. Nr. 5.1**): *Decus obscuris sumpsit ab umbris* („Er bringt die im Schatten verborgene Schönheit ans Licht").[8] Interessanterweise hat sich eine Studienzeichnung für das *Selbstporträt* in Leamington Spa erhalten (**Kat. Nr. 6**).[9] WF

**LITERATUR** HdG 1912, S. 391, Nr. 282; Kronig 1914, Nr. 352; Anon. 1932, S. 66, Nr. 314; Ausst. Kat. Leamington Spa 1947, Nr. 58; Ausst. Kat. London 1952/53, S. 109, Nr. 599; Hall 1963, S. 291, Nr. 8; Eckardt 1971, S. 206, irrtümlich mit der Angabe, es befände sich in der Sammlung Sir Herbert Cook; Beherman 1988, Nr. 57; Wright 1989, S. 70 f., Nr. 37; Ausst. Kat. Liverpool 1994/95, S. 70, Nr. 17; Ausst. Kat. München 1998/99, S. 448, Nr. 253; Neumeister 2003, S. 343; Ausst. Kat. London 2005, S. 6; Best. Kat. Midlands 2013, S. 183.

1 Künstler erhielten häufig Ketten von prominenten Mäzenen, die auf diese Weise die Dienste und Talente des Künstlers würdigten. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist die Kette, die Anthonis van Dyck von Charles I. erhielt. Sie ist auf seinem Selbstbildnis in der Sammlung des Duke of Westminster zu sehen; siehe Barnes e. a. 2004, S. 431 f., Nr. IV.4. Von Schalckens porträtmalenden Zeitgenossen erhielt Godfrey Kneller 1699 eine Kette von Willem III.; siehe Stewart 1983, S. 40. Trotz der Anwesenheit der Kette im Selbstporträt von Leamington Spa gibt es keinen Hinweis darauf, dass der Künstler in England mit einer solchen ausgezeichnet wurde. Jedoch sollte er am Ende seiner Karriere von seinem deutschen Mäzen, Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, mit einer Ehrenkette und -medaille gewürdigt werden. Diese trägt er stolz auf dem späten Selbstporträt von 1706 (Kat. Nr. 7).

2 Zu Selbstporträts von Malern des 17. Jahrhunderts siehe die klassische Studie von Raupp 1984.

3 Zum Porträt in Hagerstown siehe Beherman 1988, Nr. 55. Zum Porträt in Florenz siehe Beherman 1988, Nr. 56; Langedijk 1992, S. 164–171, Nr. 31 sowie unter Kat. Nr. 4.

4 Siehe hierzu den Essay des Verfassers in diesem Katalog.

5 „Habbiamo in questa città da due anni in qua un pittore olandese assai famoso nominato Schalken, dipinge alla maniera di Carlin Dolci, facendo ritratti in grande ed in piccolo, quadri di notte, frutte, fiori &c. a maraviglia." Der Brief wurde transkribiert von Crinò 1953, S. 192. Siehe auch Crinò 1957, S. 356; Langedijk 1992, S. 168. Ich danke Gary Radke und Dennis Romano für ihre Hilfe bei der Übersetzung dieses Absatzes.

6 Zu Dolci siehe Baldassari 1995.

7 Johannes Vermeers berühmtes Gemälde *Die Malkunst* (Kunsthistorisches Museum, Wien) hatte vermutlich diese Funktion; siehe Sluijter 1998, S. 266.

8 Zu John Smiths Mezzotinto-Blatt nach dem *Selbstporträt* in Hagerstown siehe Kat. Nr. 4.

9 Darüber hinaus existiert eine Zeichnung von Schalcken, die sich auf das *Selbstporträt* in den Uffizien bezieht, wobei es sich jedoch in diesem Fall nicht um eine reine Studie handelt, sondern um ein *Ricordo*, eine vollendet ausgeführte Zeichnung, welche das Gemälde dauerhaft dokumentieren sollte; siehe Beherman 1988, S. 153, Abb. 56a.

## 6

## *Sogenanntes Selbstporträt, um 1695*

Rötel und weiße Kreide, teilweise gewischt
Papier, 289 × 228 mm
Syracuse [NY], Sammlung Wayne und Linnéa Franits

**PROVENIENZ** Verst. Amsterdam (Sotheby's), 1. 12. 1986, Nr. 101 (zugeschrieben an Schalcken, als Selbstporträt); Slg. Jacques und Galila Hollander, Belgien; Verst. Paris (Christie's), 16. 10. 2013, Nr. 142 (als Kopie nach Schalcken, als Selbstporträt).

Diese Zeichnung wurde erstmals 1988 in Thierry Behermans Monografie über Schalcken publiziert. Beherman, der sie wahrscheinlich zwei Jahre zuvor auf einer Versteigerung in Amsterdam gesehen hatte, war der Meinung, dass es sich hierbei um eine Kopie nach Schalcken handelte, genauer eine Kopie nach dem *Selbstporträt* des Künstlers in Leamington Spa (**Kat. Nr. 5**). Leider ist seine Annahme falsch. Sie spiegelt eine generelle Unklarheit bezüglich der Zeichnungen des Malers wieder, die vor allem darauf beruht, dass Beherman nicht zwischen *Ricordi* und reinen Studienzeichnungen unterschied. Ricordi sind vollendet ausgeführte Zeichnungen, die ein Gemälde nach dessen Fertigstellung dokumentieren. Bei Studienzeichnungen handelt es sich

D. E. F. 30

jedoch um weniger ausführlich gezeichnete Darstellungen, die im Zusammenhang mit der Vorbereitung eines Gemäldes entstehen.[1] Die hier behandelte Zeichnung gehört definitiv zur letztgenannten Kategorie und ist als solche als eine eigenhändige Arbeit von Schalcken zu werten.

Tatsächlich weist das *Sogenannte Selbstporträt* all jene Qualitäten auf, die man mit anderen, als authentisch angenommenen Studienzeichnungen aus Schalckens Œuvre verbindet. Sie reichen von der superben und komplexen Analyse der Lichteffekte, eingefangen mit weißer Kreide, bis hin zu seiner charakteristischen Linienführung in Rötel.[2] Selbst die im Vergleich zum Körper etwas ungeschickt ausgeführten Schultern der Figur sind ein typischer Anatomiefehler, der sich auch in anderen Zeichnungen des Künstlers findet und somit seine Urheberschaft bestätigt. Offensichtlich war Schalcken für die Schwächen seines Zeichenstiles bekannt. Schon Arnold Houbraken bringt Anfang des 18. Jahrhunderts in der Lebensbeschreibung eines Zeitgenossen von Schalcken, Carel de Moor (1655–1738), sein Erstaunen darüber zum Ausdruck, dass dieser junge Meister Schüler des älteren Schalcken sei, da doch Moor die Zeichenkunst bereits viel besser beherrsche als sein Lehrer.[3] Außerdem vergleicht er in seiner Biografie von Schalcken dessen Zeichnungen mit jenen eines weiteren berühmten Zeitgenossen: Adriaen van der Werff (1659–1722), insofern als dass er Schalcken diesbezüglich wohl auf des Letzteren „Fußbank" setzen müsse, womit er meinte, dass Schalcken von van der Werff noch das eine oder andere über das Zeichnen hätte lernen können.[4]

Bislang unbeachtet blieb die Tatsache, dass die Figur auf der Zeichnung nicht mit jener von Schalcken auf dem zuvor erwähnten *Selbstporträt* in Leamington Spa (Kat. Nr. 5) identisch ist. Das Antlitz des gezeichneten Modells ist breiter und flacher als das von Schalcken. Dies zeigt sich vor allem in der Form der Münder und Unterkiefer. Das Modell auf der Zeichnung hat einen quadratischen Unterkiefer, während Schalckens Kinnpartie eher dreieckig geformt ist. Im Wesentlichen wirkt das Gesicht des Malers länger, eine Beobachtung, die sich sogar auf das Ohr erstreckt, welches auf beiden Arbeiten zu erkennen ist. Doch nicht nur die Gesichtszüge der beiden Modelle sind unterschiedlich. Hinzu kommt, dass die Figur auf dem Gemälde etwas mehr in den Raum gedreht wurde, wodurch ihr Kopf in einem etwas spitzeren Winkel zum Körper erscheint. Doch am auffälligsten ist vielleicht die im Gemälde über Schalckens Schultern drapierte Ehrenkette, ein Accessoire, das auf der Zeichnung fehlt.[5] Angesichts der erwähnten Fakten ergibt sich die zwingende Schlussfolgerung, dass Schalcken zur Vorbereitung seines gemalten Selbstporträts ein Modell studierte. Obwohl nichts über die Atelierpraxis des Malers während seines vierjährigen Aufenthaltes in London (1692–96) bekannt ist, erschließt sich aus der hier behandelten Zeichnung eine leichte Verfügbarkeit von Modellen. Die Frage, ob ein Schüler von Schalcken für die Zeichnung Modell stand, kann nicht entschieden werden.[6] **WF**

**LITERATUR** Beherman 1988, unter Nr. 57 und D 41 (als Kopie nach Schalcken und als Selbstporträt).

1 Zum Unterschied zwischen *Ricordi* und Studienzeichnungen siehe Wieseman 2004, vgl. auch Kat. Nr. 41, 44, 55.
2 Zu den Zeichnungen von Schalcken siehe Beherman 1988 und bes. Jansen 1992.
3 Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 177. Ich danke Guido Jansen für diesen Hinweis.
4 Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 343. Ich danke Guido Jansen für diesen Hinweis.
5 Zu Ehrengeschenken siehe auch Kat. Nr. 5, 7.
6 Zu den von Schalcken während seiner Karriere ausgebildeten Schülern siehe den Essay von Jansen, S. 26 f.

**7**

## *Selbstporträt mit der goldenen Medaille von Johann Wilhelm von der Pfalz, 1706*

**8**

## *Porträt der Künstlergattin Françoisia van Diemen, (1706)*

7: Signiert und datiert rechts unten: *G. Schalcken / 1706*
8: Fragmente einer Signatur links unten
Leinwand, 72,5 × 60 cm
Privatbesitz

**PROVENIENZ** Verst. Den Haag (Bakhuyzen), 19. 7. 1822, Nr. 5 (zusammen für *fl* 8); Kunsthandel Belfast, 1961/62 als Porträts von *William und Mary*; dort erworben von John S. Higginson, Ballyward Lodge, Castlewellan, Nordirland; Verst. London (Christie's), 10. 7. 1998, Nr. 36 (mit Pendant); dort vom jetzigen Besitzer erworben.

Es dürfte eine kleine Anzahl später Porträts von Schalcken gewesen sein, die Campo Weyerman (1729) zu der mehr oder weniger gerechten Kritik veranlasst haben, diese seien „so flach wie nicht aufgegangene Pfannkuchen".[1] Insbesondere die drei kleinformatigen Porträts aus dem Nachlass de Witte van Citters im Rijksmuseum Amsterdam, von denen das Bildnis der Josina Parduyn 1705 datiert ist (Abb. 17), lassen eine recht schwache Ausführung erkennen. Man sieht blasse Gesichter, einen schwammigen Pinselstrich und ein fahles Kolorit.[2] Daher erfreut es umso mehr, wie sich Schalcken in seinem letzten Lebensjahr mit diesen zwei kraftvollen Porträts „revanchierte". Angesichts der 1705 entstandenen Bildnisse darf vielleicht angenommen werden, dass der Künstler damals an einem körperlichen Ungemach litt. Dies war wohl zugleich der Grund, warum am 29. August desselben Jahres bei dem Haager Notar de Cretser ein gemeinsames Testament aufgesetzt wurde.[3] Wie dem auch sei, auf dem hier besprochenen *Selbstporträt* und seinem Pendant ist rein gar nichts von einem schwindenden künstlerischen Vermögen zu spüren. Der Künstler blickt uns mit seinen braunen Augen an. Er ist mit einer herrlichen blauen Jacke bekleidet, unter der er ein weißes Hemd trägt. Um seinen Hals ist ein weißes Tuch geschlungen und über seinem rechten Ellenbogen liegt ein dunkelroter Mantel. Das Blau und Weiß seiner Kleidung lässt die goldene Kette mit der daran befestigten Medaille aus dem gleichen Edelmetall auf besondere Weise hervortreten.

Diese Goldmedaille trägt das Porträt von Johann Wilhelm von der Pfalz und wird dem Maler während seines kurzen Aufenthaltes in Düsseldorf im Jahre 1703 geschenkt worden sein.[4] Der Kurfürst erscheint darauf älter als auf jener Medaille, die Adriaen van der Werff auf seinem 1699 entstandenen *Selbstporträt* wiedergab, auch die umlaufende Inschrift ist anders (Abb. Kat. Nr. 7.1).[5] Die von beiden Malern emporgehaltenen Medaillen wogen jeweils etwa einhundert Gramm. Abhängig von der Länge der Kette und der Schwere ihrer Glieder, dürfte das Geschenk des Kurfürsten durchaus 350 Gramm Gold gewogen haben. Dies stellte einen Wert von mehr als 500 Gulden dar, das Jahresgehalt eines Pfarrers. Das Geschenk von Johann Wilhelm darf daher nicht nur als besonders ehrenvoll, sondern auch zu Recht als fürstlich bezeichnet werden.

Auffällig ist, dass sich Schalcken in identischer Kleidung während seines Aufenthaltes in London porträtiert hatte. Auf seinem 1694 gemalten *Selbstporträt mit brennender Kerze* in Hagerstown trägt er die gleiche blaue Jacke und den gleichen Mantel. Da er sich in diesem Porträt aber etwas mehr *en face* wiedergab, fallen dort sofort die goldfarbenen Schließen seiner Jacke auf (Abb. Kat. Nr. 4.1). Auf seinem 1706 entstandenen *Selbstporträt* sind diese nicht zu sehen. Das einzige Gold, das hier funkelt, ist das Geschenk des Kurfürsten, ein Effekt, den der Maler zweifelsohne beabsichtigte. Schalcken gibt sich als Bruststück wieder,

**7.1** *Adriaen van der Werff, Selbstporträt mit Frau und Tochter (Amsterdam, Rijksmuseum)*

vor einer Mauer, die rechts eine Kante bildet, wie auf dem 1691 entstandenen Porträt von Cornelis van Aerssen (Kat. Nr. 49), welches ungefähr die gleichen Maße hat. Der damaligen Mode entsprechend, wählte er nun jedoch ein Oval. Dieses Format setzte Schalcken für seine großen Porträts ein, nachdem er 1696 aus London zurückgekehrt war und sich in Den Haag niedergelassen hatte.

Françoisia van Diemen ist wie ihr Mann als Bruststück auf einer ovalen Leinwand wiedergegeben. Mit ihren graublauen Augen schaut auch sie den Betrachter direkt an. Sie trägt ihr Haar mit den über der Stirn hochgekämmten Locken wie auf der etwa zehn Jahre zuvor entstandenen Miniatur (Kat. Nr. 9). Da diese Frisur *à la Fontange* jedoch auf dem hier besprochenen Gemälde mehr Raum erhält, fallen die Locken stärker auf. Das lange, dunkle Haar ist in einem großen, losen Knoten am Hinterkopf zusammengefasst; eine einzelne Locke fällt über ihre linke Schulter. Françoisia trägt ein braunrotes Kleid mit weißen Rüschen am Dekolleté. Darüber ist ein dunkelvioletter Mantel drapiert, der an der linken Schulter von einer Schmucknadel gehalten wird. Wie schon bei ihren beiden anderen Porträts (Kat. Nr. 2, 9), ist der Verzicht auf prunkvollen Juwelenschmuck auffällig. Françoisia ist vor einem Wolkenhimmel wiedergegeben; links wird die Komposition von einem dunkelroten Vorhang begrenzt.

Die beiden Gemälde tauchten zum ersten Mal 1822 in einer Versteigerung in Den Haag auf und wurden dort wie folgt beschrieben: „2 Stück, das Porträt des Malers Schalken und seiner Frau, von ihm, der Kupferstich danach wird in Houbraken gefunden." Diese letzte Behauptung ist indes falsch, denn Jacobus Houbrakens Porträt von Schalcken im Buch seines Vaters Arnold reproduziert angesichts der Haltung des Künstlers und den deutlich sichtbaren, auf dem hier besprochenen Gemälde jedoch fehlenden Metallschließen eher Schalckens *Selbstporträt* in Hagerstown oder ein Mezzotinto-Blatt nach diesem Bildnis.[6] Es ist anzunehmen, dass das Porträtpaar innerhalb der Familie stets als wichtiges Erbstück angesehen und von Françoisia van Diemen direkt an ihre Tochter und über diese an ihre unmittelbaren Nachkommen weitergegeben wurde, ebenso wie die Rechte an dem Grab in der Kloosterkerk in Den Haag.[7] Die letzte Nachfahrin, die in direkter Linie erbte, war Cornelia Catharina Clepole de Norborourgh, die einzige Tochter von Françoisia Schalckens zweitem Ehemann Jonkheer Thomas, der nach ihrem Tod erneut geheiratet und diese Tochter bekommen hatte. Cornelia starb 1814 in Rotterdam und es wäre durchaus möglich, dass ihr zweiter Ehemann aus Straßburg, Jean Jacques Keppele (1766–1840), sich damals dazu entschloss, die Porträts zu verkaufen, weil er keinen Bezug mehr dazu hatte; in der Folge gelangten sie nach Großbritannien.[8]

GJ

LITERATUR HdG 1912, Nr. 284b und 284 c; Roland 1963; Raupp 1984, S. 122; Beherman 1988, Nr. 58–59; Ausst. Kat. Dordrecht 2012, Nr. 39.

1 Weyerman 1729/69, Bd. 3, S. 13: „Maar aan den anderen kant zullen alle de Konstkenners eenpaariglijk getuyghen, dat hy verslimmerde, niet verbeterde, zijnde zijne groote konterfijtsels zo plat als ongereze pannekoeken." („Doch andererseits werden alle Kunstkenner einstimmig bezeugen, dass er verschlimmerte, nicht verbesserte, dass seine großen Porträts so flach sind wie nicht aufgegangene Pfannkuchen.")
2 Beherman 1988, Nr. 63, 64 und 96.
3 Veth 1892, S. 8; hier werden die beiden Eheleute ebenfalls als „kloek en gezond" („klug und gesund") bezeichnet.
4 Zum Status, der mit einer von einem Fürsten geschenkten goldenen Kette und Medaille verbunden war, siehe Paarlberg in Ausst. Kat. Dordrecht 2012, S. 156. Ganz allgemein zur Verleihung von goldenen Ehrenzeichen: Sanders 2013, S. 79–101.
5 Stemper 1997, S. 378, Nr. 372 zu der Medaille auf dem Selbstporträt von van der Werff; S. 390, Nr. 379A zu einem identischen Porträt des Kurfürsten wie auf der Medaille, die Schalcken emporhält.
6 John Smith (1652–1742) reproduzierte Schalckens Selbstporträt in einem Mezzotinto-Blatt, welches in Amsterdam von Pieter Schenk (1660–1711) und Jacob Gole (1665–1724) spiegelbildlich kopiert wurde (Abb. Kat. Nr. 5.1). Siehe Griffiths in Ausst. Kat. London 1998, Nr. 167.
7 Siehe den Essay des Verfassers, S. 31.
8 Neben den hier behandelten Porträts schuf Schalcken in seinem letzten Lebensjahr noch zwei lebensgroße Bildnisse, die Kniestücke eines älteren Ehepaars. Hofstede de Groot sah sie im Jahre 1916 auf Schloss Gnadenthal bei Kleve, seinerzeit im Besitz der niederländischen Familie van Hövell zu Westerflier. Er beschreibt sie sehr ausführlich (RKD Exzerpt 1484385). Bereits 1891 wurden die Bildnisse von Paul Clemen publiziert, gemeinsam mit einem 1672 datierten *Mädchen mit einer Laterne* von Schalcken (Clemen 1891, S. 25). Alle drei Werke waren Beherman 1988 noch unbekannt.

9 (Originalformat)

**9**

## *Porträt der Künstlergattin Françoisia van Diemen, um 1695*

Signiert mit Monogramm in Schwarz unten links: *G.S.*
Kupfer, 9 × 7,4 cm (oval)
Privatbesitz, Niederlande

PROVENIENZ (?) Verst. der Slg. Graf François-Xavier de Robiano, Brüssel (Barbé), 1. 5. 1837, Nr. 591 *(Petit portrait de dame,* Kupfer, 9 × 7 cm, für Bfr 40 an den Kunsthändler J. Héris); Verst. Amsterdam (Christie's), 22. 9. 2009, Nr. 132 (als *Circle of Godfried Schalcken, A portrait of a lady)*.

Vor dem dunkelblauen Hintergrund kommt das Profil einer Dame vortrefflich zur Geltung. Obwohl ihre Identität schon vor langer Zeit in Vergessenheit geraten war, zeigt ein Vergleich mit dem letzten, 1706 von Schalcken gemalten Porträt seiner Frau (Kat. Nr. 8), dass auch dieses kleine Bildnis Françoisia van Diemen (1661–1744) wiedergibt, nur etwa zehn Jahre jünger. Die Ähnlichkeit ist überzeugend: Mund, Augenfarbe, Form der Augenbrauen, das Grübchen am Kinn und der Haaransatz sind bei beiden Dargestellten gleich. Françoisias Äußeres hat sich jedoch im Vergleich zu ihrem Hochzeitsporträt als Achtzehnjährige (Kat. Nr. 2) verändert. Immerhin war sie, als das hier behandelte Miniaturporträt entstand, ungefähr 35 Jahre alt und hatte schon mindestens neun Kindern das Leben geschenkt.
Die Farbe des Hintergrundes ist für holländische Miniaturporträts indes außergewöhnlich und zeigt, wie sehr Schalcken von den während seines Aufenthaltes in England gesehenen Porträtminiaturen geprägt war. Meister wie Nicolas und Lawrence Hilliard und Isaac Oliver verwendeten Blau als Standardfarbe für den Hintergrund ihrer *Portrait Limnings*, die auf Papier oder

**9.1** *Lawrence Hilliard, Porträt des Christopher Hatton (Privatbesitz)*

Pergament in Deckfarbe ausgeführt wurden (Abb. Kat. Nr. 9.1).[1] Auch die von Hans Holbein d. J. für König Heinrich VIII. und dessen Höflinge gemalten kleinen Porträts hatten häufig einen dunkelblauen Hintergrund und wurden von ihm üblicherweise in Gouache auf Karton oder Pergament ausgeführt. Die größeren Formate malte Holbein jedoch in Ölfarbe auf Holz. Angesichts der Wirkung der englischen Porträtminiaturen auf Schalcken selbst ist anzunehmen, dass das kleine Schmuckstück in seinen Londoner Jahren entstand.

Françoisia ist als Bruststück wiedergegeben. Mit nach links gewandtem Kopf und Körper blickt sie den Betrachter an. Diese Position – heraldisch links – lässt vermuten, dass es einst ein Pendant mit dem Selbstporträt des Ehemanns gab. Françoisia trägt ein schwarzes Kleid mit gleichfarbigem floralen Muster, dessen Ausschnitt mit Spitze besetzt ist. Ihr langes Haar ist zurückgekämmt und ruht als lange Strähne auf ihrer rechten Schulter. Den wichtigsten koloristischen Akzent setzt das Rotorange ihrer Lippen. Als einziges Schmuckstück trägt sie an ihrem linken Ohr einen einfachen kleinen Goldring. Von der geradezu demonstrativen Aufmachung, die auf ihrem Hochzeitsporträt zu sehen war, ist hier kaum noch etwas übrig. Schlicht und geschmackvoll präsentiert sich Françoisia hier als die starke Frau, die sie gewesen sein muss. Obwohl ihr kleines Bildnis in einem seltenen zeitgenössischen Rahmen präsentiert wird, der aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts datiert und aus Palisander mit Furnier aus Schildpatt besteht, handelt es sich nicht um die originale Rahmung.

Miniaturen in Öl auf Kupfer oder Holz waren besonders praktisch in der Handhabung. Im Gegensatz zu den in Deckfarbe auf Papier oder Pergament ausgeführten Bildnissen benötigten diese kleinen Porträts beim Transport keinen zusätzlichen Schutz in Form von Glas oder einer Schachtel, weshalb sie problemlos mitgenommen werden konnten. Es ist daher gut vorstellbar, dass Godefridus dieses intime kleine Bildnis seiner Frau bei sich trug, wenn er für eine Weile verreisen musste. Ein solch persönlicher Gebrauch könnte die Erklärung für die Entstehung dieses Miniaturporträts sein, zumal es in Schalckens Œuvre der 1690er-Jahre eine Ausnahme darstellt. Soweit wir heute wissen, datieren alle anderen Miniaturporträts aus der Zeit zwischen 1674 und ca. 1685. GJ

Unpubliziert

1 Lawrence Hilliard (1582–1648), *Porträt des Christopher Hatton (1605–1670), 1st Baron Hatton*, 1646, Deckfarbe auf Karton, Durchmesser 8,8 cm, Privatbesitz, Dordrecht.

# *Atelier und Künstlertum*

**10**

## *Junger Zeichner an einem Tisch, 1675–80*

Signiert in der Mitte oben: *Gschalcken*
Eichenholz, 40 × 31 cm
Den Bosch, Noordbrabants Museum, Leihgabe des Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Inv. Nr. RCE: NK 2935

**PROVENIENZ** Slg. des Künstlers Joseph Henri Gosschalk (1875–1952), Den Haag 1924; Kunsthändler Vitale Bloch, Den Haag 1941; Stichting Nederlands Kunstbezit, Den Haag 1946; aufgegangen im Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort.

Ein etwa zehn- bis zwölfjähriger Knabe sitzt an einem Holztisch, der zur Hälfte mit einem großen, roten Tuch bedeckt ist. Auf dem Tisch liegen eine Mappe mit Zeichnungen, unter der ein Gipsschädel hervorschaut, und davor ein Zeichenstift. Der Junge hält in seiner rechten Hand eine Zeichnung, die er aufmerksam betrachtet. Die linke Hand stützt seinen Kopf. Er hat langes, blondes Haar, einen weißen Schal um den Hals gebunden und trägt eine Jacke mit Knöpfen. Auch die Manschetten zieren jeweils fünf Knöpfe. Als Schutz vor der Kälte hat er eine braunrote Decke um die Beine geschlagen, die ihm bis zur Hälfte des Rückens reicht. Im Hintergrund steht rechts eine Staffelei mit einem Gemälde, an der Rückwand hängt ein Gipskopf, wodurch der Raum eindeutig als Künstleratelier zu identifizieren ist.

**10.1** *Jacob Gole nach Godefridus Schalcken, Der junge Künstler (Amsterdam, Rijksmuseum)*

Es ist sonderbar, dass Beherman diese kleine Tafel als Porträt von *„Jacob Schalcken"* verzeichnete. Jacobus war der Sohn von Godefridus' jüngstem Bruder Johannes (um 1658–1724), der 1679 zum Pfarrer in Charlois im Süden Rotterdams ernannt wurde.[1] Hier heiratete er um 1680 Maria Sprangers (1650–1688). Um 1681/82 wurde Jacobus als erstes von sechs Kindern geboren.[2] Jacobus war Schüler seines Onkels Godefridus, als dieser in London arbeitete. Auf den Reisepapieren, mit denen die Familie Schalcken im August 1696 England verließ, wird auch Jacobus aufgeführt, der damals etwa 14 Jahre alt gewesen sein muss. Offenbar war seine Ausbildung noch nicht beendet, denn er ließ sich zusammen mit seinem Onkel und seiner Tante in Den Haag nieder, wo er den Rest seines Lebens verbringen sollte. Er wurde dort am 2. März 1733 begraben. Die seltenen, ihm zugeschriebenen Werke sind qualitativ wenig überzeugend, sodass völlig unklar bleibt, was er tatsächlich während seiner langen Künstlerlaufbahn geschaffen hat.[3] Vielleicht kopierte Jacobus einige Werke seines Onkels, doch bleibt dies eine reine Hypothese.

Beherman datierte die Tafel entsprechend seiner Annahme, dass hier der Neffe des Malers porträtiert wurde, auf 1699/1700. Aus stilistischen Gründen erscheint dies aber zu spät. Viel eher kommt eine Datierung Mitte der 1670er-Jahre in Frage, womit jedoch die Identifizierung des jungen Schülers als Jacobus Schalcken hinfällig wird. Godefridus hatte schon seit Beginn seiner Malerlaufbahn Schüler ausgebildet, sogar als er noch bei seinen Eltern in der Lateinschule an der Nieuwstraat wohnte.[4] Eine Identifizierung des Knaben als ein früherer Schüler des Malers entbehrt ebenfalls jeglicher Grundlage, sodass es keinerlei Anhaltspunkte gibt, um diesem jungen Zeichner einen Namen zu geben.

Schalcken malte mehrere Darstellungen mit Künstlern, die vor ihrer Staffelei sitzen oder in ihrem Atelier Kunstwerke betrachten. Das erste bekannte Beispiel ist wahrscheinlich der um 1670 entstandene sogenannte *Pygmalion* in Dresden (Kat. Nr. 13), für den Schalcken ein Rundbogenformat wählte. Danach folgten noch einige weitere Darstellungen eines Künstlers vor seiner Staffelei (Kat. Nr. 11). Stilistisch schließt der junge Zeichner an diese Gemälde an. Beherman nahm in seine Monografie eine kleine Gruppe weiterer Darstellungen von jungen Künstlern auf.[5] Das Gemälde *Junger Künstler zeichnet bei Kerzenlicht nach einer antiken Büste* wurde von Jacob Gole (1665–1724)

in einem Mezzotinto reproduziert (Abb. Kat. Nr. 10.1), ähnlich den Gemälden, die Beherman unter seiner Nr. 242 abbildet. Bei diesen handelt es sich um Kopien von Goles Blatt, doch die Aufschrift auf dessen Mezzotinto lässt keinen Zweifel daran, dass tatsächlich Schalcken für diese Komposition verantwortlich ist: *G. Schalcken pinx: J. Gole fec: et exc:*[6] GJ

LITERATUR Ausst. Kat. Den Haag 1924, Nr. 91 als *Tekenende jongen*; Beherman 1988, Nr. 62 als *Portrait de Jacob Schalcken*; Best. Kat. Den Haag 1992, Nr. 2331.

1 Johannes war zunächst noch Pfarrer der Reformierten Gemeinde in Sprang, heute in Nordbrabant, aber bis 1814 Teil der Provinz Holland. Diese Reformierte Gemeinde gehörte zum Sprengel Heusden. In Sprang wird er seine erste Ehefrau kennengelernt haben, denn Maria Sprangers ist dort geboren. 1697 heiratete Johannes in zweiter Ehe Maria van Bronsveld (getauft 6. 2. 1649 Den Haag).
2 Jacobus hatte fünf Geschwister: Balthasar (Februar 1683), Anna (1684), Alettha (1685), Wilhelmus (1686) und Maria (1687).
3 Jacobus Schalcken werden folgende drei zweifelhafte Gemälde zugeschrieben: *Eine Frau bei Kerzenlicht mit Vanitas-Symbolen*, Leinwand, 125,5 × 98 cm, Verst. Amsterdam (Sotheby's, Mak van Waay), 4. 9. 1978, Nr. 41; *Szene mit einem Maskenball,* Leinwand, 45,8 × 38,9 cm, im Musée Magnin in Dijon, die ebenfalls unter seinem Namen geführt wurde (Inv. Nr. 1938E297); *Porträt des Statthalters Willem IV,* Leinwand, 34 × 25 cm, angeboten auf der Verst. Monaco (Sotheby's, Parke Bernet), 5. 3. 1984, Nr. 1014. Diese Arbeit soll 1733 datiert sein, obwohl Jacobus in jenem Jahr schon am 2. März begraben wurde. Mit Dank an Anja K. Sevcik für diesen Hinweis.
4 Siehe den Essay des Verfassers, S. 14 ff.
5 Beherman 1988, Nr. 242, 294, 331; von keinem dieser Gemälde ist ein Original von Schalckens Hand überliefert, was alle genannten Zuschreibungen zweifelhaft erscheinen lässt.
6 Wessely 1889, Nr. 208.

**11.1** *Godefridus Schalcken, Künstler an der Staffelei (Turin, Galleria Sabauda)*

## 11

## *Der alte Künstler, 1670–75*

Eichenholz, 24,1 × 19,3 cm
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 166

PROVENIENZ Slg. Johann Friedrich Städel (1728–1816), Frankfurt a. M.; Ankauf 1816 (als Willem van Mieris).

Atelierszenen, die einen Künstler bei der Arbeit bzw. in kontemplativer Betrachtung zeigen, waren unter den Leidener Feinmalern sehr beliebt, insbesondere bei Schalckens Lehrer Gerrit Dou. Mehrfach widmete sich auch Schalcken dem Thema, mit immer wieder neuen Akzenten: Wir begegnen einem fleißigen Knaben beim Zeichnen (Kat. Nr. 10), dem verliebten Kunststudenten (Kat. Nr. 14) oder, wie auf dem hier behandelten Bild, einem melancholischen Alten.[1]
Für seine Gesichtszüge nutzte der Maler ein Modell, das uns in seinem Œuvre häufiger begegnet, wie schon Beherman nachgewiesen hat: in zwei exzellenten Zeichnungen und mehreren Gemälden (vgl. Abb. 31).
Mit schräg gelegtem Kopf und wehendem, schütterem Haar wendet sich der *Alte Künstler* aus dem Bild heraus zum Betrachter. Unschwer lässt sich in diesem Blick über die Schulter das „Motiv der genialen Kopfwendung" als Ausdruck des künstlerischen Ingeniums erkennen.[2] Auch der graziös gehaltene Mantel, der herabzurutschen droht, erinnert an die Noblesse der Künstlerporträts, die z. B. in Anthonis van Dycks berühmter *Iconographia* verbreitet wurden.[3] Mit geöffnetem Mund scheint sich der Maler an den Betrachter zu wenden, der ihn offenbar beim Studium einer Venusstatuette überrascht hat. Sie steht auf seiner Augenhöhe und wird ebenso wie Gesicht und Schultern des Malers durch den Lichteinfall aus dem Halbdunkel der Umgebung herausgehoben. Als Studienobjekt und Inspirationsquelle gehörten derartige Statuetten ebenso zu den traditionellen Atelier-

**11** (Originalformat)

requisiten wie der Totenkopf, auf dem seine linke Hand ruht. Das Symbol der Vergänglichkeit kommt in zahlreichen Selbstporträts vor.[4]

Beherman betrachtete das Gemälde als kunsttheoretisches Manifest. Er interpretierte die antike Skulptur im Kontrast zum Totenkopf als Hinweis auf die Unvergänglichkeit der Kunst gegenüber der Sterblichkeit des Menschen. In den Augen des Malers las er die Ermüdung durch lange, in Kontemplation über die Schönheit verbrachte Jahre. Auch Neumeister deutete ihn als Verkörperung des reflektierenden Künstlers in Erwartung der künstlerischen Eingebung, um die noch leere Leinwand im Hintergrund zu füllen.[5] Den greisen Maler als Vorbild für die Liebe zur Kunst, für Erfahrungsreichtum und das Ideal der *vita contemplativa* – in diesem Sinn stellte auch Gerrit Dou den Typus des alten Künstlers in seinen Atelierszenen dar, die sich als komplexe „Allegorie der Malkunst“ [6] begreifen lassen.

Als geistreiches Spiel mit dem angedeuteten Motivrepertoire darf auch Schalckens Gemälde betrachtet werden. Und doch verleiht er seinem Protagonisten eine weniger würdige Note, die Zweifel an seiner Vorbildlichkeit weckt. Der eitle, geckenhaft bunte Schlitzwams des Greisen stellt einen überaus attraktiven Farbakzent dar, erscheint jedoch wenig altersgemäß. In den 1660er-Jahren charakterisierte er in der Genremalerei den jugendlichen Kavalier und war unter der Bezeichnung „innocent“ als äffische Albernheit verrufen.[7] Gleichwohl trugen ihn die Maler gerne als „Künstlergewand,“ so auch Schalcken in seinem Selbstbildnis in Leamington Spa (Kat. Nr. 5).[8] Eine ähnlich komödiantische Note besitzen beim *Alten Künstler* das ausladende, kokett auf dem Kopf platzierte Malerbarett und die gezierte Geste, mit der er seinen Mantel greift. Leise Ironie vermittelt auch die Statuette der sog. Mediceischen Venus als Verkörperung der inspirierenden Kraft von Schönheit und Liebe. Sie war berühmt für die ebenso prüde wie aufreizende Geste, mit der sie Brust und Scham vor den Augen des Betrachters zu bedecken sucht (vgl. Abb. 41). Auf Schalckens Bild fehlen ihr jedoch die Unterarme und damit ihre Essenz. In Verbindung mit dem Vergänglichkeitssymbol des Totenkopfes, der leeren, aber bereits grundierten Leinwand auf der Staffelei und der ungenutzten Palette lässt sich der *Alte Künstler* somit wohl eher als Inbegriff ausbleibender Inspiration und Schaffenskraft lesen.

Dass Schalcken durchaus den Humor besaß, den eigenen Künstlerberuf karikierend darzustellen, beweist auch jene kleine Tafel, die einen jungen Künstler an der Staffelei zeigt (Abb. Kat. Nr. 11.1).[9] Während er im Malprozess innehält, blickt er mit einer für den Betrachter belustigenden, verbissenen Miene auf sein Werk: die Darstellung einer weiblichen Figur. Ob hier auf das Motiv des antiken Malers Apelles angespielt wird, der sich beim Malen in die schöne Campaspe, die Nebenfrau Alexanders des Großen, verliebte? Selbstironisch platziert Schalcken seine Signatur auf der Querstrebe der Staffelei oberhalb des Bildes im Bild.

AS

LITERATUR Verzeichnisse Städel 1816–1995 (siehe Best. Kat. Frankfurt 2010); Ebe 1901, S. 529; HdG 1912, Nr. 334; Hall 1963, S. 291, Nr. 18; Ausst. Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984, S. 299; Beherman 1988, Nr. 136; Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92, S. 75, 88; Best. Kat. Frankfurt 2010, S. 416–422 (mit ausführlicher Literatur).

1 Vgl. auch die ausführliche Kommentierung des Bildes im Essay von Nicole Elizabeth Cook in diesem Katalog.
2 Vgl. Raupp 1984.
3 Vgl. Neumeister in Best. Kat. Frankfurt 2010, S. 420 f.
4 Vgl. z. B. David Bailly, Leiden, Museum Het Lakenhal; der Ursprung des Motivs liegt in der irrtümlichen Auffassung einer Memento-mori-Darstellung von Lucas van Leyden als Selbstbildnis, vgl. Raupp 1984, S. 266 ff.
5 Neumeister in Best. Kat. Frankfurt 2010, S. 421.
6 Raupp in Ausst. Kat. Braunschweig 1993, S. 88 f., vgl. insbesondere das 1649 datierte Gemälde Dous, *Alter Mann in seinem Atelier*, Baer 1990, Nr. 50.
7 De Winkel 1998, S. 333 und Anm. 59.
8 Vgl. Langedijk 1992, S. 168.
9 Turin, Galleria Sabauda, Inv. Nr. 46. Im Ausst. Kat. Turin 2012, S. 236, wird das nur 14 × 10 cm große Täfelchen irrtümlich als Selbstporträt geführt; vgl. zu dem Bild auch den Essay von Nicole Elizabeth Cook, S. 80 f.

**12**

Maria Schalcken (Made, um 1645–48–Dordrecht, um 1699)

## *Selbstporträt vor Staffelei, um 1680*

Links oben in der Ecke: *Maria. Schalcken · F*
Holz, 39,6 × 31,6 cm
Naples, The Rose-Marie and Eijk van Otterloo Collection

PROVENIENZ Slg. Thomas Theodore Cremer (1742–1815), Rotterdam; dessen Verst., Rotterdam (van Leen), 16. 4. 1816, Nr. 104 (für *fl* 130 an den Kunsthändler L. J. Nieuwenhuys); Johann Caspar Hofbauer, Wien 1835 (von nun an als „Godfried Schalcken"); Josef Scharinger, Wien 1840; Dr. Adolf Ritter von Grosser, Wien, bis mindestens 1929; Herman Rasch (1879–1957), Stockholm; Arnold Frowell, London; Diana Kreuger, Château Malvande, Genf, bis 1998; Kunsthandel Sanct Lucas, Wien 1998; dort erworben.

Maria Schalcken wurde in Made geboren. Sie kam zwischen 1643, dem Geburtsjahr ihres Bruders Godefridus, und 1650, dem Geburtsjahr von Cornelis, zur Welt. Da die Geburtsregister aus dieser Zeit fehlen, kann das Jahr ihrer Geburt nur annähernd um 1645–48 angegeben werden. Maria wird sich zunächst wie ihre Schwestern Anna, Aletta und Barbara als Vorbereitung auf den Ehestand in häusliche Aufgaben vertieft haben. Doch scheint sie auch die künstlerische Tätigkeit ihres Bruders Godefridus sehr reizvoll gefunden zu haben, denn sie ließ sich unter seiner Anleitung im Zeichnen und Malen ausbilden. Wie groß ihr Talent war, zeigt dieses *Selbstporträt vor Staffelei*, ein Gemälde, das bis vor Kurzem noch für eine Arbeit ihres Bruders gehalten wurde. Zunächst war auch unklar, dass es sich um ein Porträt von Maria handelte. In der ersten Erwähnung des Gemäldes im Jahr 1816 heißt es, dass *„de dochter van Schalken" („Schalkens Tochter")* sich hier selbst dargestellt habe.[1] Dank Frimmel ist Marias Name seit 1910 mit diesem Bildnis verbunden. Als 1998 bei der Restaurierung des Bildes der im 19. Jahrhundert übermalte Vorname von Maria zum Vorschein kam, war klar, dass es sich um ihr Selbstporträt handelt.

Ein starker Lichteinfall von links erhellt den Raum, in welchem Maria mit Palette, Pinseln und einem Malstock in der linken Hand vor ihrer dreibeinigen Staffelei sitzt, auf der ein Landschaftsgemälde steht, auf das sie mit ihrer rechten Hand weist. Sie blickt den Betrachter an. Ihren Kopf schmückt ein weißes, spitzenbesetztes Tuch. Maria trägt ein weißes Hemd mit einer blauen Jacke darüber und einen pfirsichfarbenen Rock. Zum Schutz ihrer teuren Satinkleidung vor Farbspritzern hat sie ein weißes Tuch über Schoß und Knie gelegt. Die mit Farbklecksen übersäte Staffelei vor ihr zeigt, dass eine solche Maßnahme notwendig war. An dem rechten Staffeleibein ist oben eine praktische Mechanik zum Umdrehen eines Gemäldes angebracht. Dies hatte gleich zwei Vorteile, denn zum einen konnte das hängende Gemälde trocknen, ohne von Staub oder Schmutz beeinträchtigt zu werden, zum anderen wurde das entstehende Werk auf der Staffelei vor herabfallendem Staub geschützt. Auch der schwere, rote Vorhang hinter Maria sollte ihre Arbeiten und sie selbst vor Staub und Zugluft schützen. Rechts im Hintergrund erkennt man ein kleines Kästchen auf vier Beinen, die auf breiten Untersetzern ruhen. Damit sollte dem Behälter auf dem unebenen Dielenboden des Ateliers etwas mehr Stabilität verliehen werden. Über diesem Kästchen hängt ein Bord mit einem Schädel und zwei Kannen an der Wand. Zwischen Maria und ihrer Staffelei öffnet sich der Blick auf einen Tisch, der mit einer Decke, der Büste eines Kleinkindes und mehreren Büchern bedeckt ist. Über diese Büste lässt sich viel spekulieren: Wer hat sie angefertigt? Zeigt sie vielleicht eines von Marias Kindern? Sollte Letzteres zutreffen, dann könnte die Tafel um 1685 gemalt worden sein. Wie dem auch sei, mit dem schönen Kolorit ihres Selbstporträts zeigt die Malerin, wie gut sie das Werk von Godefridus kannte. Ihre Malweise ist jedoch etwas härter und weniger locker als die ihres Bruders. Vielleicht darf man daraus schließen, dass Maria zu einer Zeit ausgebildet wurde, als Godefridus noch unter dem Einfluss der Arbeiten seines eigenen Lehrers Gerrit Dou stand. Darauf deutet auch der oben abgerundete Ausschnitt der Komposition. Ab 1670 sollte Godefridus lockerer und fließender malen, Maria blieb dagegen ihrer bisherigen Malweise treu.

Es ist bemerkenswert, dass sich Maria bei der Arbeit an einer Landschaft wiedergab, denn wir kennen kein Beispiel von ihrer Hand für dieses Genre. Ihr bisher rekonstruiertes Œuvre besteht aus einer begrenzten Anzahl Genregemälde. Neben der *Jungen Frau am Toilettentisch* (London, Privatbesitz)[2] und dem Gemälde *Ein Junge bietet einer Frau Weintrauben an* (New York, The Leiden Collection) erwähnen alte Versteigerungskataloge ein *Porträt eines jungen Mädchens* und zwei Genregemälde (*Eine Frau, vor ihrem Toilettentisch sitzend und Konfitüre essend* und *Ein betrunkenes Weib und ein Knabe in einem Zimmer*).[3]

Marias künstlerische Laufbahn scheint indes nur von kurzer Dauer gewesen zu sein; sie übte die Malerei wohl nie als Beruf aus. Am 26. Juli 1682 heiratete sie den Dordrechter Kaufmann Severijn van Bracht in Papendrecht, das am gegenüberliegenden Flussufer von Dordrecht lag. Van Bracht wird als *„jongman wonende in het Steegoversloot" („junger Mann, im Steegoversloot wohnend")* bezeichnet und Maria als *„wonende bij de Boom"*

12

*(„wohnend bei ‚de Boom'")*.[4] Folglich lebten beide in Dordrecht, wo Severijn im Januar 1658 als Sohn von Tieleman Hermansz. und dessen Frau Anna Schardinel geboren wurde. Maria und Severijn bekamen 1683 eine Tochter Anna und zwei Jahre später den Sohn Cornelis. Nach der Geburt ihrer Kinder wird Maria erwartungsgemäß die Malpinsel beiseitegelegt haben.[5] Zu Beginn der 1690er-Jahre wohnte die Familie an der Voorstraat in Dordrecht.[6] Maria muss vor dem 25. Juli 1700 gestorben sein, da sich van Bracht an diesem Tag erneut verlobte. Er heiratete noch im gleichen Jahr Catrina de Haen, mit der er zwei Kinder bekam, Anna und Jan, die 1701 und 1702 getauft wurden. Aus der Namensgebung des Mädchens darf geschlossen werden, dass auch die in der Ehe mit Maria geborene Anna schon verstorben war.

Maria hatte ihre künstlerischen Ambitionen nach der Hochzeit jedoch nicht völlig aufgegeben. In dem ersten, von Adriaan van der Willigen und Roeland van Eijnden veröffentlichten Band der *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst* findet sich das Porträt einer älteren Maria Schalcken (Abb. Kat. Nr. 12.1). Van der Willigen ließ diesen Stich von dem Dordrechter Radierer J. C. Bendorp (1766–1849) nach einer Zeichnung von Maria anfertigen. Dies zeigt, dass sich Maria Schalcken auch nach ihrer Hochzeit noch in diesem Medium betätigte.[7] GJ

**LITERATUR** Frimmel 1910; HdG 1912, Nr. 322; Beherman 1988, Nr. 61; Best. Kat. Wien 1998, Nr. 20 (hier erstmals als Selbstporträt von Maria Schalcken); Kleinert 2006, S. 17 f., 46; Ausst. Kat. Salem 2011, Nr. 57 (mit ergänzender Literatur); Kloek/de Haas 2013, unter Nr. 352.

1 *„De dochter van Schalken heeft zichzelve afgebeeld, zittende voor den schilderezel, waarop een landschap staat. Zij heeft palet en penseelen in de hand. De achtergrond vertoont eene schilderkamer, en op den voorgrond hangt eene draperij. Aangenaam van kleur, goed van effect en edel geschilderd"* („Schalkens Tochter hat sich hier selbst wiedergegeben, sitzend vor der Staffelei, auf welcher eine Landschaft steht. Sie hält Palette und Pinsel in der Hand. Der Hintergrund zeigt ein Maleratelier, im Vordergrund hängt eine Draperie. Angenehme Farbe, gute Effekte und edel gemalt").
2 Ausst. Kat. London 1979, S. 46 f. mit Farbabb. (Holz, 36,2 × 26,2 cm). Das Gemälde ist links unten vollständig signiert: *Maria · Schalcken · F ·*
3 Das *Porträt eines jungen Mädchens* (Holz, 28 × 21 cm) war Teil der Sammlung von F. de Robiano, die am 1. 5. 1837 (Nr. 594) in Brüssel verkauft wurde. Dieses Gemälde wurde im Juli 1922 ausführlich von Hofstede de Groot beschrieben. Er notierte, dass versucht worden sei, daraus ein Gemälde von Godefridus zu machen; RKD excerpts Nr. 1483888 und 1483895. Für die beiden Genregemälde siehe RKD excerpts Nr. 1483885, 1483896 und 1483891, 1483894, 1483892.

**12.1** *Johannes Christiaan Bendorp nach Maria Schalcken, Selbstporträt (Amsterdam, Rijksmuseum)*

4 Dieses Schriftstück wurde von André den Haan online gestellt unter: http://www.uwstamboomonline.nl/passie/sites/index.php?mid=201172&kid=2147&pagina=tekstpagina.
5 Kloek/de Haas 2013, S. 491 f., Nr. 352 (Text Marloes Huiskamp).
6 Siehe Anm. 4.
7 Van Eijnden/van der Willigen 1816/40, Bd.1, S. 186: *„De afbeelding dezer Schilderes vindt men naar eene, door haarzelve gemaakte teekening"* („Das Bildnis dieser Malerin findet man auf einer von ihr selbst angefertigten Zeichnung"). Der Stich wurde auf der gegenüberliegenden Seite von S. 236 veröffentlicht.

**13**

## *Narr, eine Skulptur bewundernd, 1670–75*

Eichenholz, oben abgerundet, 44,5 × 31 cm
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1789

**PROVENIENZ** Bereits im Dresdner Inventar 1722–28, Nr. 540, erwähnt (erworben von Du Roy als Arnold Boonen, im Inventar als Schalcken).

Der genaue Hergang dieser ungewöhnlichen Szene lässt sich nur erahnen, aber ihr Ton ist eindeutig satirisch. Bei der Figur handelt es sich um einen komischen Kauz, dem Schalcken zur Betonung der burlesken Stimmung eine Narrenkappe aufsetzte. Seine altmodische Kleidung und der als Vorhang benutzte Teppich rechts im Vordergrund verstärken den Eindruck, dass wir einer Theatervorführung beiwohnen. Zum Theater gehören übertriebene Gesten und auch unser Akteur lässt sich diesbezüglich nicht lumpen. Seine Pose ist ganz auf die weibliche Büste vor ihm ausgerichtet und sein Blick unverhohlen lüstern.[1]
Die Tafel ist mit der kleinen Gruppe nächtlicher Szenen von Schalcken, seinem Lehrer Gerrit Dou und Caspar Netscher verwandt, welche junge Künstler im Schein einer Kerze oder Lampe beim Zeichnen von Marmor- oder Gipskopien antiker Skulpturen wiedergeben.[2] Da in diesem Gemälde Zeichen- oder Malattribute fehlen, ist es eher unwahrscheinlich, dass es sich bei dem grinsenden Burschen um einen Künstler handelt. In dem ersten Inventar der Dresdener Gemäldesammlung wird dieser als „ein Kerl" bezeichnet und ein deutscher Kunsthistoriker charakterisierte ihn 1901 scherzend als Kunstfreund.[3] Andere Autoren meinten, dass hier Pygmalion mit seiner aus Elfenbein geschnitzten idealen Frau dargestellt sei, die laut Erzählung in Ovids *Metamorphosen* nach einer flehentlichen Bitte zur Liebesgöttin Venus zum Leben erwachte. Da Schalckens armlose Büste kaum lebensfähig sein dürfte, kann diese Identifizierung der Figur nicht ernst genommen werden. Dennoch gibt es eine Analogie zu der mythologischen Erzählung, denn trotz des Fehlens von Armen und Unterleib ist die Frauenbüste für unseren karikaturistischen Nachtschwärmer offensichtlich so lebensecht, dass er völlig in ihren Bann gezogen ist.
Eine perfekte Nachahmung der sichtbaren Welt galt als wichtigste Aufgabe der Kunst. Der im 17. Jahrhundert lebende Maler Philips Angel fasste in seinem 1642 veröffentlichten *Lof der Schilder-konst* das beabsichtigte Resultat treffend als „een schijn zonder zijn" („Schein, ohne Sein") zusammen und selbstverständlich bezeichnete er die Malerei als jene Kunstform, die sich für das Erreichen dieses Zieles am besten eignete. Diese Behauptung war ein altes, aber in jener Zeit immer noch aktuelles Diskussionsthema.[4] Schalcken machte sich bei Gerrit Dou mit dem sogenannten *Paragone* vertraut, dem Wettstreit zwischen Malerei und Bildhauerei. In seiner Lehrzeit war er fortwährend Zeuge von Dous geradezu fanatischem Bedürfnis, in seinen Arbeiten die überlegenen Qualitäten seines Metiers zu demonstrieren.[5]
Im Vergleich zu seinem Lehrer war Schalckens Umgang mit dem Paragone weniger verkrampft und von beschwingterem Charakter.[6] Das Dresdener Bild ist mit Sicherheit eines dieser vereinzelten Beispiele, in denen Schalcken den Paragone-Gedanken zugunsten der Malerei ausarbeitete, auch wenn der Künstler dabei in der Regel eine deutliche Sprache spricht.[7] Das Spekulieren über seine genauen Absichten ist riskant, vielsagender ist jedoch, dass jener ein Narr ist, der sich von dem unzulänglichen Illusionismus des Bildwerkes foppen lässt. Will Schalcken so, über einen Umweg, die Überlegenheit seines eigenen Metiers beweisen? Sicher ist, dass der Meister hier auf eine sehr spezielle Weise demonstriert, was seine Kunst vermag. Schalckens außergewöhnliche Meisterschaft in der Wiedergabe unterschiedlichster Materialien ist hier nämlich auf die Charakterisierung der warmen Haut seiner Figur und der Oberfläche eines Gipsabdruckes zugespitzt und dies, obwohl der warme Kerzenschein die Ähnlichkeit von Marmor oder Gips mit dem Inkarnat einer lebendigen Person erst recht verstärkt. Dass wir vor der vollendeten Illusion eines Menschen stehen, der sich gerade dem Wahn hingibt, anstelle der Skulptur eine lebendige Frau vor sich zu haben, ist natürlich eine besonders geistreiche Erfindung, etwas, zu dem ein Maler fähig ist, aber niemals ein Bildhauer. Ein vergnüglicher Aspekt von Schalckens Inszenierung ist obendrein, dass diese karikaturistische Figur dem Betrachter des Gemäldes einen Spiegel vorhält, denn beide werden von der Kunst getäuscht. **ES**

**LITERATUR** Smith 1833, S. 283 Nr. 79; Best. Kat. Dresden 1860, Nr. 1480; Blanc 1861, Bd. 2, S. 8; Best. Kat. Dresden 1896–1930, Nr. 1789; Philippi 1901, S. 378 f., („Auch ein Kunstfreund, von Schalcken"); Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 177; Beherman 1988, Nr. 39; Ausst. Kat. Dresden 1996, S. 8, 25; Neumeister 2003, S. 326; Schnackenburg 2003, S. 185; Best. Kat. Dresden 2005, Nr. 158.

1 Die Frauenbüste lässt sich nicht mit Sicherheit identifizieren. Ihr Torso wurde möglicherweise nach einer kopflosen Venus geformt, die in Jan de Bisschops *Signorum veterum Icones*, Amsterdam 1668/69, Nr. 82, abgebildet ist.
2 Ein Gemälde von Dou in Brüssel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten), das einen Künstler zeigt, der bei Lampenlicht den Gipsabdruck eines Putto zeichnet, scheint der Auslöser für die kleine Serie gewesen zu sein

(Abb. 40). Für dieses Bild siehe z. B. Ausst. Kat. Rotterdam/Frankfurt 2004/05, Nr. 39. Caspar Netscher folgte 1666 diesem Gemälde mit einem eigenen Werk, das sich in der Sammlung von Rose-Marie und Eijk van Otterloo (Naples) befindet, siehe Ausst. Kat. Salem 2011, Nr. 42. Das Bild von Netscher bildete wahrscheinlich die Vorlage für Schalckens junges Paar, das bei Lampenlicht die Statue einer hockenden Venus betrachtet (siehe Kat. Nr. 14).

3 Das Zitat aus dem ersten Inventar findet sich im Ausst. Kat. Dresden 1996, S. 25. Bei dem deutschen Kunsthistoriker handelt es sich um Adolf Philippi (1843–1918), siehe Philippi 1901, S. 379.

4 Siehe hierzu z. B. Miedema 1989, S. 204 und Sluijter 1993, S. 21.

5 Für den Paragone als Thema in Dous Kunst siehe Hecht 2002.

6 Wie Peter Hecht treffend im Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 196, bemerkte.

7 Zu Schalcken und seinem Verhältnis zum Paragone siehe Hecht 2002, S. 197 und Schnackenburg 2003, insbes. S. 196–199. Ein weiteres, ebenfalls humoristisches Beispiel ist Schalckens kleine Tafel in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) mit einem Knaben, der seinen Finger zwischen die Zähne einer Steinmaske steckt (Abb. 37). Zu diesem Gemälde siehe Beherman 1988, Nr. 154. Zu Peter Hechts treffender Bemerkung über den Paragonecharakter dieses Gemäldes siehe Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 196.

## 14

## *Ein Mann und eine Frau betrachten beim Schein einer Lampe eine Venus-Statue, 1685–90*

Signiert links unten auf der Basis der Statue: *G. Schalcken*
Leinwand, 44 × 35 cm
New York, The Leiden Collection, Inv. Nr. GS-103

**PROVENIENZ** (?) Verst. London (Christie's), 18. 4. 1832, Nr. 57 als *Figures examining a Statue by candle light* (verkauft für £ 2,2 an Pennell); Slg. der Familie Sebright, Baronets of Besford, Beechwood Park, Hertfordshire,[1] Sir Giles Edward Sebright (1896–1954), 13. Baronet; dessen Verst., London (Christie's), 2. 7. 1937, Nr. 130 (verkauft an Joseph für £ 12,12,0); Verst. London (Christie's), 4. 3. 1938, Nr. 66; Galerie Lingenauber, Düsseldorf, 1986–88; Galerie Edel, Köln 1988; Privatbesitz, Deutschland; Verst. London (Sotheby's), 14. 7. 2000, Nr. 71 als *A Self-Portrait of the Artist and His Wife Examining a Statue by Candlelight*; Verst. München (Hampel), 8. 12. 2006, Nr. 310; Kunsthandel Salomon Lilian, Amsterdam 2006; dort erworben.

Das Bild zeigt einen jungen Mann mit Malerbarett, der in seiner linken Hand eine Zeichnung hält, auf welcher die Konturen des vor ihm stehenden Gipsabgusses (oder der Marmorstatue) einer nackten, knienden Frau zu erkennen sind. Mit seiner Rechten weist er auf die Statuette und blickt dabei zu einer neben ihm stehenden jungen Frau auf, der er offensichtlich Auskunft über die Zeichnung und die Skulptur erteilt. Eine kupferne Öllampe erhellt die Szene, die rechts von einem grünen Vorhang begrenzt wird. Rechts unten ist im Vordergrund der Gipsabguss des Kopfes einer antiken Frauenfigur zu sehen, bei der es sich vermutlich um die sogenannte Juno Cesi handelt.[2] Die Skulptur der knienden nackten Frau geht auf ein antikes Fragment einer hockenden Venus zurück, das von Franceso Salviati (1510–1563) in Rom gezeichnet wurde. Jan de Bisschop (1628–1671) reproduzierte diese Zeichnung in einem Stich, den er in seinen 1671 herausgegebenen *Signorum veterum icones* veröffentlichte (Abb. Kat. Nr. 14.1).[3] Es wäre natürlich ebenso möglich, dass Schalcken diese Skulptur kannte oder sogar den Gipsabguss davon besaß.

Bisher wurde das Gemälde wegen seines Bildthemas – eine Kunstbetrachtung – vornehmlich in kunsttheoretischem Sinn interpretiert. Schüler sollten beispielsweise Skulpturen bei Kerzenlicht zeichnen, weil die Konturen dann deutlicher zum Vorschein kommen und sie sich in der Wiedergabe eines Reliefs üben konn-

**14.1** *Jan de Bisschop, Hockende Venus, aus: Signorum Veterum Icones (London, British Museum)*

ten. Ebenso kann das Kerzen- oder Lampenlicht als Hinweis auf Studiereifer und Hingabe interpretiert werden. In der Darstellung sah man jedoch auch einen Bezug auf die Ausbildung von jungen Künstlern, die zunächst die antike Skulptur studieren müssen, bevor sie in der Folge nach dem lebenden Modell zeichnen können.[4] Dementsprechend wird die künstliche Beleuchtung als figürliche Erleuchtung erklärt, das Erwerben einer höheren Einsicht in die Art und Weise, in welcher ein wahrer Künstler ausgebildet werden muss. Schnackenburg ist diesbezüglich besonders deutlich. Sie sieht in dem kleinen Gemälde ein Musterbeispiel für eine neue stilistische und thematische Richtung in Schalckens Kunst, welche das klassizistische Gedankengut zum Ausdruck bringt. Dabei spielen auch die Ansichten von Jan de Bisschop eine Rolle, die er in seiner Einleitung zu den *Signorum veterum icones* erläuterte. Bei dieser weitreichenden Interpretation des Gemäldes ist die Identifizierung des jungen Mannes mit Schalcken selbst von entscheidender Bedeutung – eine Sichtweise, die sich unter anderem bei Beherman findet und die von Schnackenburg übernommen wird.[5] Große Bedeutung misst Letztere auch der Venus-Figur zu, in der sie einen Hinweis auf den Paragone zwischen Malerei und Bildhauerkunst vermutet.[6]
Die Anwesenheit der Venus spielt tatsächlich eine Rolle, jedoch nicht so sehr wegen ihrer kunsthistorischen Konnotationen. Bei den Römern und Griechen war Venus-Aphrodite die Göttin der Liebe – und dies ist das wahre Thema des Gemäldes. Es geht um die Liebe zwischen den beiden jungen Leuten, der die schön ausgeleuchtete Venus-Skulptur als „Katalysator" dient. Der amouröse Kontext passt thematisch hervorragend in Schalckens Œuvre, das von Hinweisen auf die Flamme der Liebe, die von einem Menschen auf den anderen überschlagen kann, nur so wimmelt. Dass dieser Darstellung mehrere Bedeutungsebenen innewohnen können, macht einmal mehr deutlich, wie intensiv sich Schalcken mit seinen Bildthemen beschäftigte.[7]
Aufgrund seiner Identifizierung der Figuren als Schalcken und seine 1679 angetraute Ehefrau datierte Beherman die kleine, auf Leinwand gemalte Arbeit zwischen 1680 und 1685. Da Godefridus – abgesehen von den zumeist im Auftrag gemalten Porträts – nur wenige Arbeiten mit einer Jahreszahl versah, ist die Datierung seiner Genre- und Historienbilder oft problematisch. Bei dem hier behandelten Bild fällt die etwas trockene und dünne Malweise auf. Darüber hinaus ist die Farbgebung im Vergleich mit den zwischen 1680 und 1685 entstandenen Arbeiten abweichend, denn das Bild wurde in einer weniger kräftigen Palette mit verstärkt pastellartigen Tönen ausgeführt. Die rosa Lippen der Protagonisten sind ein deutliches Beispiel hierfür. Stilistisch steht das Gemälde der *Allegorie auf den Frieden von Nimwegen* (**Kat. Nr. 56**) nahe, eine Arbeit, die nach 1684 zu datieren ist. Aufgrund dieser auf der Malweise beruhenden späten Datierung kann indes die Identifizierung des jungen Künstlers und seiner Schülerin als Schalcken und seine Ehefrau verworfen werden.
Es ist bemerkenswert, wie sehr dieses Gemälde trotz seiner späten Entstehung noch von Schalckens Lehrer Gerrit Dou geprägt ist. Dou malte viele Darstellungen von Künstlern (meist Selbstporträts), die zum Teil in ihren Ateliers arbeiten, jedoch immer ein Malerbarett auf dem Kopf tragen.[8] In manchen Fällen zeichnet dieser Künstler beim Licht einer brennenden Öllampe nach einer Skulptur. Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde *Ein zeichnender Künstler* in Brüssel, das hinsichtlich seines Bildthemas sehr eng an das hier behandelte Gemälde anschließt (Abb. 40).[9] **GJ**

**LITERATUR** Beherman 1988, Nr. 54; Lingenauber 1988 (o. S., als *Allegory of the arts – Drawing, Painting and Sculpturing*); Ausst. Kat. Dordrecht 1992, Nr. 72; Ausst. Kat. Köln 1993, Nr. 90; Ausst. Kat. Köln 2002, Nr. 121; Neumeister 2003, S. 326, 340; Schnackenburg 2003, S. 183–217; Franits 2004, S. 247–249.

1 Sofern es sich überprüfen ließ, war die Sammlung um 1850 schon vollständig. Wahrscheinlich handelte es sich bei dem Sammler um Sir Thomas Gage Saunders Sebright (1802–1864).
2 Schnackenburg 2003, S. 183.
3 Van Gelder/Jost 1985, S. 161–163, Nr. 77.
4 Wieseman in: Ausst. Kat. Dordrecht 1992, S. 267. Siehe auch Ausst. Kat. Köln 2002, S. 331.
5 Diese Identifizierung findet sich erstmals in Beherman 1988. Siehe auch Schnackenburg 2003, S. 207, Anm. 4, zu den Autoren, die Beherman darin folgten.
6 Außer Schnackenburg 2003 auch Hecht 2002.
7 Hecht 1980 und Hecht in: Ausst. Kat. Amsterdam 1989. S. 182–216.
8 Ausst. Kat. New Haven/London 2000, Kat. Nr. 1, 3, 7, 20 und 29.
9 Best. Kat. Brüssel 1984, S. 92, Inv. Nr. 86.

# *Erzählfreude*

## 15

### *Die wiedererkannte Preciosa, um 1675*

Signiert unten links von der Bildmitte: *G. Schalcken*
Öl auf Eichenholz, 44,2 × 31,2 cm
Dublin, National Gallery of Ireland, Inv. Nr. NGI.476

**PROVENIENZ** 1688 dokumentiert in Kommision beim Kunsthändler Jan van der Bruggen, Paris; vor 1723 bis 1792 Sammlung Philippe de Bourbon, Duc d'Orléans und Erben, Paris; 1792 Verkauf an Syndikat unter Leitung von Thomas More Slade, London; Verst. Louis Philippe II Joseph de Bourbon, London, April–Juni 1793, Nr. 38 (100 £); Verst. „A Gentleman of Surrey" (Stephenson), London (Christie's), 26. 5. 1818, Nr. 256 (bought in); Verst. Albert Levy, London (Christie's), 6. 4. 1876, Nr. 367 (an Pearson); 1898 Ankauf durch das Museum bei P. & D. Colnaghi, London.

Die spotlichtartige Beleuchtung, die theatralischen Gesten und das aufgeregte Mienenspiel der Protagonisten verdeutlichen es auf den ersten Blick: Schalckens Gemälde inszeniert eine dramatisch zugespitzte Szene. Sie entstammt der Liebesromanze des Spaniers Miguel Cervantes von 1613, *La Gitanilla* (Die kleine Zigeunerin).[1] Als Kind aus ihrer vornehmen Familie entführt, wächst Constanze unter dem Namen Preciosa unter Zigeunern auf. Trotz aller vermeintlichen Standesunterschiede entbrennt ein Edelmann in Liebe zu ihr. Zum Beweis seiner aufrichtigen Gefühle schließt er sich den Zigeunern an. Als er wegen eines vermeintlichen Diebstahls und Totschlags festgenommen wird, bittet Preciosa/Constanze die Frau des Landvogts um seine Begnadigung. In diesem Moment überschlagen sich die Ereignisse, denn Preciosa wird als die vermisste Tochter des Hauses wiedererkannt. Die alte Zigeunerin Majombe gesteht die Entführung, ein Muttermal auf der Brust des Mädchens liefert den endgültigen Beweis.

Genau diesen Höhepunkt der Erzählung illustriert das Gemälde: Preciosa entblößt ihr Dekolleté, ihre Mutter läuft mit erhobenen Armen auf sie zu, der Vater ringt mit geöffnetem Mund und gefalteten Händen um Fassung, ein junges Mädchen im Hintergrund trocknet Tränen der Rührung. Die alte Majombe, die als Einzige den Betrachter anblickt, kommentiert das Geschehen bestätigend mit ihrem Zeigegestus. Im Vordergrund liegt der zum Beweis herbeigebrachte Schmuck des Mädchens, daneben ein mit *het jong ic den* beschriftetes Blatt, die damalige Vermisstenanzeige. Der Marmortopf mit einer Rose und einer Schnecke links im Vordergrund symbolisiert die Liebe und unschuldige Tugend Preciosas/Constanzes.[2] Der Hochzeit des nur vermeintlich ungleichen Paares und ihrer Rückkehr in die vornehme Gesellschaft steht nun nichts mehr im Weg.

Die Erzählung wurde in den Niederlanden durch eine Überarbeitung in Versform durch Jacob Cats äußerst populär. Er nahm sie unter dem Titel *Het Spaens Heydinnetje* (Die kleine spanische Heidin) in seinen einflussreichen *Trou-ring* (Dordrecht, 1637) auf – ein Liebes- und Heiratsratgeber in Form eines Dialogs zwischen einem lebenserfahrenen alten Witwer und einem heiratslustigen jungen Mann.[3] Geschichten über vorbildliche Ehepaare entwickeln dabei eine praktische Ehemoral. Cervantes' Novelle thematisiert in diesem Zusammenhang das gesellschaftlich brisante Thema der „Gleichheit" bzw. „Ungleichheit" der Eheleute, sei es nach Stand oder Religion. Eine niederländische Übersetzung von *Het Schoone Heydinnetje* durch Felix van Sambix (1643) sowie drei bis ins 18. Jahrhundert erfolgreiche Theaterstücke noch aus dem gleichen Jahrzehnt machten die Geschichte der wiedererkannten Preciosa weithin bekannt.[4]

Nicht nur als thematische Inspirationsquelle, auch im Rahmen der künstlerischen Ausbildung nahm das Theater eine wichtige Rolle ein. Das Nachstellen von Theaterszenen gehörte z. B. auch zur Atelierpraxis bei Samuel van Hoogstraten, Schalckens erstem Lehrer. Es diente dazu, den Ausdruck von Affekten und Emotionen zu studieren. Diese von der Kunsttheorie geforderten Fähigkeiten stellt Schalcken mit seiner Komposition unter Beweis. Der

**15.1** *Pieter Nolpe nach Simon de Vlieger, Majombe mit Constanze (Amsterdam, Rijksmuseum)*

Vergleich mit themengleichen Gemälden anderer Künstler bezeugt seine Originalität. Schalcken stellt nicht den allgemein bevorzugten Moment dar, in welchem der Edelmann Preciosa erblickt und in Liebe zu ihr entflammt.[5] Sein Augenmerk gilt der ungleich dramatischeren und emotional „fruchtbareren" Wiedererkennungsszene, die dem Happy End vorausgeht.

Dem humanistisch gebildeten Maler waren die Werke Cats' mit Gewissheit vertraut. Zudem führte sein gelehrter Onkel Jacobus Lydius einen wissenschaftlichen Briefwechsel mit dem Schriftsteller, der selbst bis 1636 in Dordrecht gelebt hatte.[6] In der Physiognomie der Zigeunerin Majombe und dem am Boden liegenden Schmuck zeigt sich Schalcken von einer Radierung von Pieter Nolpe nach Simon de Vlieger inspiriert, die höchstwahrscheinlich der Ausgabe von Tengnagels Theaterstück *Het Leven van Konstance* (Das Leben der Constanze), Amsterdam 1643, beigefügt war.[7] Das Blatt zeigt die entführte Preciosa/Constanze auf den Armen der Zigeunerin, just mit den bei Schalcken dargestellten Schmuckstücken (Abb. Kat. Nr. 15.1).

Nicht ohne Grund feierte der Auktionskatalog von 1818 das Gemälde als „the very celebrated cabinet chef d'œuvre" und „exquisite bijou". Die feine Malweise und eine an Glanzeffekten reiche, delikate Farbwahl belegen Schalckens Meisterschaft. Das bühnenhafte Arrangement mit dem leeren Vordergrundstreifen, der Figurenszene im Mittelgrund und dem Repoussoir des Blumentopfes erinnert noch an Werke seines Lehrers Dou (vgl. Abb. 29). Die theatralische Inszenierung der Protagonisten weist jedoch bereits auf eine später entstandene Komposition, *Die ärztliche Konsultation* (Kat. Nr. 16) voraus. Dennoch sollten derartig lebendige, vielfigurige Handlungsszenen eine Rarität im Œuvre Schalckens bleiben.

Trotz seiner hohen Qualität entstand Schalckens *Preciosa* nicht in konkretem Auftrag. Vielmehr hatte Schalcken das Bild an den Kunsthändler Jan van den Bruggen in Paris übergeben, von dem er 1688 erfolglos seine Bezahlung einforderte (siehe Essay Jansen, S. 21). AS

**LITERATUR** Slg. Kat. Orleans 1727, S. 12; Slg. Kat. Paris 9. 6. 1727, Nr. 63; Dubois de Saint Gelais 1727, S. 443 f., ²1737, S. 441 f.; Dezallier d'Argenville 1745, Bd. 2, S. 106; Dezallier d'Argenville1749, S. 78; Descamps 1753/63, Bd. 3, S. 143; Smith 1833, Nr. 95; Armstrong 1904, S. 55; Styrienski 1913, S. 185, Nr. 438; HdG 1912, Nr. 88; Best. Kat. Dublin 1920, S. 116; Pigler 1974, Bd. 2, S. 466; Best. Kat. Dublin 1986, S. 141, Nr. 476; Gaskell 1982, S. 270; Beherman 1988, Nr. 49; Ausst. Kat. Amsterdam 1989, Nr. 39; Ausst. Kat. Chicago e. a. 1992, Nr. 33; Sluijter 1991, S. 63, Anm. 66; Dittrich/Dittrich 2004, S. 465.

1 Veröffentlicht in den *Novelas ejemplares*, Madrid 1613.
2 Dittrich/Dittrich 2004, S. 465; Dubois de Saint Gelais 1727, S. 442, entdeckte im Blumentopf einen Hinweis auf die Jahreszeit, in der die Szene spielt. Potterton verweist im Best. Kat. Dublin 1986, S. 142, darauf, dass sowohl Cervantes als auch Cats eine ungepflückte Rose als Zeichen von Preciosas Jungfräulichkeit erwähnen.
3 *S' Werelts Begin, Midden, eynde, besloten in den Trou-ringh, met den Proef-stehen van den selven*, Dordrecht 1637. Möglicherweise rezipierte Cats eine französische oder italienische Übersetzung (vgl. H. J. Vieu-Kuik in seinem Vorwort zur Textausgabe Culemborg 1963, S. 12). Cats' Freund, Caspar Baerleus, schuf eine lateinische Übersetzung, Dordrecht 1643.
4 Mattheus Gansneb Tengnagel, *Het Leven van Konstance, waer af volgt het Toneelspel de Spaensche Heidin* (Amsterdam 1643), Catharina Verwers-Dusart, *De Spaensche Heydin* (Amsterdam 1644) und Geeraerd van den Brande, *Het Spaens Heydinneken* (Antwerpen 1649), vgl. Gaskell 1982, S. 263, 268.
5 Vgl. zur Umsetzung in Gemälden Gaskell 1982 sowie de Witt 2007, S. 59–61. Die nachträglich entstandenen Fassungen von Willem van Mieris, die Preciosas Gnadengesuch bzw. ihre Erkennung behandeln (1687: Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 1709: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) scheinen unabhängig von Schalckens Komposition.
6 Vgl. Hecht in: Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 190, zur allgemein sehr seltenen Nutzung neuerer Literatur als Bildvorlage im Verhältnis zu den traditionellen historischen Quellen wie der Bibel, Homer, Ovid etc.
7 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-24038.

## 16

### *Die ärztliche Konsultation, 1680–85*

Signiert unten links: *G. Schalcken*
Eichenholz, 35 × 28,5 cm
Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 161

**PROVENIENZ** Verst. Evert van Sypesteyn, Utrecht, 11. 4. 1714, Nr. 5 (458 fl. mit Pendant); Verst. Adriaan Bout, Den Haag, 11. 8. 1733, Nr. 76 (930 fl mit Pendant an Philips van Dijk); hier erworben für Slg. Willem IV., Den Haag; 1757–1763 im Palais Het Loo, Appeldoorn; 1763–1795 Kabinett Willem V., Den Haag; 1795–1815 als Konfiskat im Musée Napoleon, Paris; 1816 von König Willem I. abgegeben an die Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis.

Wir werden Zeuge einer Gesellschaftskomödie. Schalcken inszeniert für uns eines der populärsten Genremotive der holländischen Malerei in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, geprägt von Künstlern wie Frans van Mieris d. Ä. und Jan Steen: die Urinschau. Damit verbunden waren das Thema der Liebeskrankheit und der Schwangerschaft sowie die Verspottung unseriöser Mediziner und gutgläubiger Patienten.[1]
Der Künstler versammelt vier Personen im Untersuchungszimmer eines Arztes. Dessen buntes Kostüm, sein Ohrring, der offene Mund mit krummen Zähnen und die schielende Physiognomie machen dem zeitgenössischen Schimpfwort *piskijker* alle Ehre. Er inspiziert eine Urinprobe und bringt mit der rhetorischen Geste seiner Linken eine klare Diagnose zum Ausdruck. Die Umstehenden reagieren darauf mit übertrieben-theatralischer Mimik und Gebärdensprache. Tränenreich tupft sich das junge Mädchen mit einem Tuch die Schläfe. Der Vater oder ältliche Freier,[2] die Faust auf der Tischplatte, blickt wutschnaubend zu ihr auf. Ein kleiner Junge mit Blick zum Betrachter kommentiert die Szene mit der obszönen Feigengeste.[3] Anzüglich liegt im Vordergrund auf dem Tisch eine Klistierspritze. Diese fand zwar seinerzeit bei der Behandlung verschiedener Frauenkrankheiten durchaus Anwendung,[4] doch spielt Schalcken hier nach dem Vorbild Jan Steens auf ihre sexuellen Konnotationen an.[5]
Während aber z. B. Steen in seinen Gemälden den wahren Grund des Arztbesuches als „Liebeskrankheit" in der Schwebe hielt, lässt Schalcken es nicht an Deutlichkeit fehlen: In dem Uringlas schwimmt ein kleiner Putto! Jahrhundertelang war man der Ansicht gewesen, eine Schwangerschaft durch die Urinschau erkennen zu können. In seinem 1601 posthum veröffentlichten *Tractatus de urinis* verweist z. B. Guillaume Rondelet auf den Lehrsatz eines gewissen D. Gabride, wonach der erfahrene Arzt im Urin den leibhaftigen Fötus erblicken könne.[6] Doch gehörte diese Diagnosemethode zu Schalckens Zeit schon der Scharlatanerie an.
Die Idee zu der figürlichen Darstellung im Uringlas kam dem Künstler möglicherweise im Zusammenhang mit dem beliebten Brauch des *Hansje in de kelder* (Hänschen im Keller) zur Ankündigung einer Schwangerschaft im Familien- und Freundeskreis. In dem gleichnamigen Gefäß steckte in einem Bodenfach unter einem Deckel eine Babyfigur. Füllte man den Pokal oder die Tazza mit Wein oder Likör, kam der Miniatursäugling zum Vorschein. Man trank reihum aus dem Gefäß und wünschte den werdenden Eltern mit dem Ausruf „Hänschen im Keller" – die Bezeichnung für das Ungeborene im Mutterleib – einen glücklichen Ausgang der Schwangerschaft.[7]
Das zugehörige Pendantgemälde *Der ungehörte Rat* (**Abb. Kat. Nr. 16.1**) illustriert die Vorgeschichte. Eine alte Amme bzw. Mutter ermahnt die Tochter, auf ihren „besten Schatz" (Verst. Kat. 1733), d. h. ihre Jungfräulichkeit, zu achten. Letztere symbolisiert der in einem Lackkästchen eingesperrte Vogel, der allerdings bereits zu entfliehen droht.[8] Selbst die im Hintergrund stehende Statue des Baal-Pegor, des Gottes der Beflecktheit und geheimer Entdeckungen, liefert einen eindeutigen Kommentar.
Beide Sujets erfreuten sich großer Beliebtheit unter Schalckens Klientel. Mehrfach wiederholte er das Thema in verschiedensten Kombinationen einzelner Elemente.[9] Ein Frühwerk von 1669 zeigt die Urinschau noch im Stil seines Lehrmeisters Dou (**Abb. Kat. Nr. 16.2**).[10] Die Gestik von Arzt und jungem Mädchen sind dort zwar bereits vorgeprägt, doch ohne die demonstrativ burleske Note des hier behandelten Bildes.[11] Sie erinnert an zeitgenössische Komödien zum Thema der Liebeskrankheit und des Arztbesuches.[12] Nicht selten handelten diese von fingierten Schwangerschaftsdiagnosen, um den Vater zur Einwilligung in eine Heirat zu bewegen. Ob dieses Motiv auch im Hintergrund von Schalckens Szene steht? Es würde die von Dixon als „anzüglich, sogar schockierend"[13] empfundene Darstellung einer außerehelichen Schwangerschaft erklären, ebenso wie die absurd-plakative Babyfigur und die inszenierte Trauer des Mädchens mit dem Tuch an der Schläfe.
Das Gemälde ist mit seinem Pendant erstmals in der Nachlassversteigerung des Evert van Sypesteyn (ca. 1636–1713) in Utrecht belegt, der zudem noch drei Kerzenlicht-Gemälde des Künstlers besaß.[14] Im Jahr 1702 gab er bei Schalcken das Porträt seiner verstorbenen Gattin und seiner selbst in Auftrag

(Beherman 1988, Nr. 78, 79). Sypesteyn, der von Beruf selbst Mediziner war, mag die karikierende Darstellung des ärztlichen Standes in besonderer Weise angesprochen haben. AS

**LITERATUR** Hoet 1752, Bd. 1, S. 172, 390; Inventar Het Loo 1757 (Hrsg. Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974/76), Nr. 105; Terwesten 1770, S. 710; Terwesten 1770a, S. 42; Best. Kat. Den Haag 1817, Nr. 106; Smith 1833, Nr. 90; Blanc 1861, Bd. 2, S. 8; Philippi 1901, S. 380; Holländer 1903, S. 160; Holländer 1905, S. 80; Meige 1900, S. 762; Vieillard 1903, S. 89–92; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 144; Best. Kat. Arnhem 1956, S. 33; Best. Kat. Arnhem 1965, S. 115; de Jongh 1967, S. 42; Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974/76, Bd. 2, S. 644, Nr. 105, Bd. 3, S. 230, Nr. 146; Bedaux 1975, S. 24 f.; Ausst. Kat. Amsterdam 1976, Nr. 58, 59; Brenninkmeijer-de Roij 1976/77, Nr. 145,146; Ausst. Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984, Nr. 300; Moiso-Diekamp 1987, Nr. A3; Beherman 1988, Nr. 170; Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 210 f.; Mai 1993, S. 228; Dixon 1995, S. 144 f.; Hecht 1997, S. 94; van der Tol/Rottink/Keeman 2002, S. 22; Best. Kat. Den Haag 2004, S. 286; Dittrich/Dittrich 2004, S. 550; Jonckheere 2008, S. 317 f.; Stolberg 2009, S. 163; Broersma 2012, S. 49, Anm. 2.

1 Vgl. allgemein zum Thema: Petterson 2000 und Stolberg 2009.
2 Im Verst. Kat. von 1733 (siehe Provenienz) als Apotheker identifiziert.
3 Vgl. zur Tradition des Motivs und einer möglichen Schalcken-Radierung (Beherman 1988, Nr. G1) Ausst. Kat. Amsterdam 1997, Nr. 77.
4 Vgl. Petterson 2000, S. 284; Dixon 1995, S. 147 ff.
5 Schon Steen gab die Spritze auf einem *Besuch des Doktors* (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen) in diesem Sinne einem lachenden Jungen in die Hände.
6 Vgl. Vieillard 1903, S. 90: *Nam D. Gabride dicebat se tam certo id scire, ac si foetum in urina vidisset.*
7 Vgl. Beispiele aus Glas im Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. BK-NM-591 und BK-NM-13029 oder für eine Silbertazza van Rijen 2000, S. 52 f. So berichtet z. B. Pieter de la Court (vgl. Kat. Nr. 40) in einem Brief von 1663 an seinen Schwager, dass keine Mahlzeit vergehe, ohne dass man auf die Gesundheit „unseres Hänschen im Keller" anstoßen würde, siehe Broos/Stoffers 1991, S. 50.
8 Vgl. zum Motiv auch Kat. Nr. 22.
9 Vgl. zum *Ungehörten Rat*: Beherman 1988, Nr. 174, 175, 177b.
10 Vgl. Gerrit Dou, *Die ärztliche Konsultation*, 1653, Wien, Kunsthistorisches Museum.
11 Expliziter und humoristischer präsentiert sich die Fassung (Beherman 1988, Nr. 172), wo wiederum ein Junge mit Feigengeste als Kommentator auftaucht. Eine weitere Variante zeigt im Hintergrund die Vertreibung des Liebhabers mit einem brennenden Stock. Eine ähnliche Drohgebärde findet sich auch auf einem Gemälde, das wiederum den *Ungehörten Rat* darstellt (Salzburg, Residenzgalerie, Beherman 1988, Nr. 174). Popularität beweisen auch Radierungen nach dem Haager Bild und Kopien, z. B. Verst. München (Hampel), 25. 3. 2011, Nr. 262.
12 Vgl. Petterson 2000, S. 390–403 oder auch das zeitgenössische Theaterstück: Thomas Asselyn, *Jan Klaasz of gewaande dienstmaag*t 1682.
13 Dixon 1995, S. 145.
14 Vgl. Hoet 1752, Bd. 1, S. 172, Nr. 3, 5 und 7.

**16.1** *Godefridus Schalcken, Der ungehörte Rat (Den Haag, Mauritshuis)*

**16.2** *Godefridus Schalcken, Die ärztliche Konsultation (Verbleib unbekannt)*

17

**17**

## *Die beiden Badenden, 1665–70*

Ehemals Signaturreste: *G. Sch* (laut Best. Kat. Karlsruhe 1920), heute lediglich Spuren auf dem Fels rechts vorne: *G*
Eichenholz, 20,6 cm × 26,2 cm (Inlay), nachträglich vergrößert auf 22,6 cm × 27, 5 cm[1]
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 281

PROVENIENZ (?) Verst. Pompe/Jan van Huysum, Amsterdam, 14. 10. 1749: *Schönes Bild mit nackten Figuren*, 25,7 × 27 cm, (Hoet 1652, Bd. 2, S. 271, Nr. 40, *fl.* 18, vgl. HdG Nr. 151); Verst. Claude Florentin Sollier, Pierre Remy, Paris, 3. 4. 1781, Nr. 98: ca. 25,65 × 25,65 cm (360 livres an Jacques Langlier); Verst. Mme Jacques Langlier, Paris (Lebrun), 10. 3. 1788, Nr. 142 (510 livres); Verst. Joseph Alexandre Lebrun, Paris, 13. 2. 1793, Nr. 33 (499 livres,19 sols an Lebrun); spätestens seit 1823 in großherzoglichem Besitz (Inventar 1823, Nr. 20, siehe Vey 2004); seit 1846 Großherzogliche Gemäldegalerie, heute Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

In feiner Malweise, die mit der „belle manière"[2] seines Lehrers Dou verglichen wurde, widmet sich Schalcken dem männlichen Akt. Er nimmt jedoch keine biblische oder mythologische Historie zum Vorwand, sondern das Bad im Freien „nae't leven". Schwimmer bevölkern als kleinfigurige Staffage zwar häufiger die holländischen Landschaftsgemälde, etwa bei Jacob van Ruisdael, Herman Saftleven oder Thomas Wijck. Großfigurigen männlichen Badenden, wie sie Schalcken hier und auf Kat. Nr. 18 darstellt, begegnet man jedoch nur selten.[3]
Inmitten einer Wasserlandschaft mit Weiden, die z. B. auch den *Angelnden Knaben* auszeichnet (Kat. Nr. 19), haben zwei Jünglinge am Ufer eines Flusses ihre Kleider abgelegt. Im Hintergrund ankert ein Kahn. Mit dem Rücken zum Betrachter steht einer der beiden bereits bis zu den Knien im Wasser und blickt zu seinem Begleiter, der am Ufer sitzt. Mit ausgestrecktem rechten Arm zeigt dieser auf die Wasserfläche, als wolle er auf etwas aufmerksam machen. Er ist in Sonnenlicht getaucht, sodass sich sein schlanker, hellhäutiger Körper monumental vor dem brauntonigen Hintergrund abhebt. Dem damaligen Schönheitsideal gemäß zeigt sich keinerlei Körperbehaarung.[4] Vergleicht man Schalckens Jünglinge mit einer thematisch verwandten Komposition seines Dordrechter Künstlerkollegen Justus de Gelder (1650–vor 1707), so fällt die stille Interaktion der beiden Jünglinge auf. Sie unterscheidet sich von der erzählfreudigen Darstellung de Gelders, der seine kindlichen Modelle bei ausgelassenen Schwimmspielen rund um einen Kahn im seichten Wasser zeigt (Abb. Kat. Nr. 17.1).[5] Schalckens Gemälde spricht vielmehr für die künstlerische Ambition des jungen Malers, den männlichen Akt zu meistern. Die gestreckten Proportionen von Hals, Händen und Füßen zeugen von einer bewussten Idealisierung in der Darstellung des jugendlichen Körpers.[6] Sie gleicht einer vielfigurigen Badeszene von Michael Sweerts aus den 1650er-Jahren, der die männlichen Akte in klassischen Posen zeigt[7] und damit Aktstudien in ein gültiges Bild überträgt. Das Zeichnen nach Gipsplastiken und Aktmodellen, wie es aus der Rembrandt-Werkstatt in den 1640er-Jahren bekannt ist,[8] gehörte gewiss auch zu Schalckens Ausbildung.[9] Die grazile Pose des Sitzenden erinnert an den Rat seines Lehrers Samuel van Hoogstraten, Modelle zu

**17.1** *Justus de Gelder, Badende Kinder (Paris, Musée du Louvre)*

**17.2** *Rembrandt, Kleine Schwimmer (Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud)*

zeichnen, die nach dem Vorbild der Tanzkunst graziöse Haltungen und Posen einnehmen.[10] Der geradezu bildbeherrschende Zeigegestus des Sitzenden geht allerdings auf ein Werk Gerrit Dous zurück (vgl. **Abb. Kat. Nr. 18.1.**).[11] Beherman interpretiert ihn als Referenz an italienische Darstellungen von Johannes dem Täufer. Eine weitere Inspirationsquelle dürften Grafiken Rembrandts gewesen sein, insbesondere die *Kleinen Schwimmer* (**Abb. Kat. Nr. 17.2**) und die auf ca. 1646 datierten, radierten männliche Akte, die ähnlich versonnen und rätselhaft anmuten wie Schalckens *Badende*.[12]

Die Auseinandersetzung mit künstlerischen Vorbildern und das Wetteifern mit Kompositionen des Lehrers erklären jedoch noch nicht den Reiz, den Schalckens *Schwimmer* für einen Kunstliebhaber des 17. Jahrhunderts besessen haben könnten.[13] Einen möglichen Kontext bietet die bereits aus der italienischen Renaissance bekannte Vorstellung, dass Gemälde mit nackten, wohlproportionierten Jünglingen im Ehegemach „through a sort of visual imprint" die Geburt von ebensolchen Nachkommen fördern könnten. Auch Gerard de Lairesse empfiehlt in seinem *Groot Schilderboek* (1707), das eheliche Schlafzimmer u. a. mit Gemälden von nackten Kindern zu dekorieren.[14] AS

**LITERATUR** Parthey 1864, Bd. 2, S. 774, Nr. 105 (als A. van der Werff, siehe rückseitiges Etikett: *N°3 Chevalier van der Werff*); Best. Kat. Karlsruhe 1894, Nr. 281; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 150; Best. Kat. Karlsruhe 1966, Nr. 281; Beherman 1988, Nr. 178; Vey 2004, S. 123.

1 Um eine großformatige Kopie des hier behandelten Bildes könnte es sich Hofstede de Groot zufolge bei dem Gemälde in der Auktion van Schorel in Antwerpen, 7. 6. 1774, Nr. 128, handeln (45 × 58,5 cm, *fl* 35, an van Merle).

2 Verst. Kat. 1788 und 1793 (siehe Provenienz).

3 Vgl. zum Thema zuletzt Dickey 2014.

4 Vgl. hierzu Du Mortier in Ausst. Kat. Dublin/Amsterdam/Washington 2010/11, S. 143.

5 Paris, Musée du Louvre, Leinwand, 72,5 × 91, 5 cm, Inv. Nr. R.F. 2132, ehemals auch Nicolaes Maes zugeschrieben, vgl. Krempel 2000, Nr. E 6. Siehe zu auffälligen thematischen Berührungspunkten zwischen Schalcken und de Gelder, die einen direkten Kontakt nahelegen könnten, auch Kat. Nr. 19.

6 Gleichwohl beschrieb Baer 1990 die Anatomie von Dous Badendem als „awkward at best and faulty at worst" S. 84.

7 Michael Sweerts, *Die Badenden*, ca. 1654/55, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts; eine Variante im Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover. Der stehende Badende gleicht dem Modell, das auf Sweerts Gemälde *Die Zeichenschule* (Haarlem, Frans Hals Museum) posiert.

8 Siehe Kettering 2011.

9 Im Atelier des zeitgenössischen Feinmalers Eglon van der Neer scheint allerdings nach Aussage seines Schülers Adriaen van der Werff das Aktzeichnen keine prominente Rolle besessen und das „Malen der Gewänder vor der Darstellung des Körpers an erster Stelle" gestanden zu haben, vgl. Gaehtgens 1987, S. 84.

10 Van Hoogstraten 1678, S. 292–294 (vgl. Sluijter 2006, S. 293) sowie Hoogstratens grazile Studienzeichnung eines sitzenden jungen Manns mit gestreckten Proportionen, London, British Museum, Inv. Nr. 1895, 0915. 1267.

11 Siehe Baer 2011.

12 Bartsch 194, 196; siehe Dickey 2014.

13 Die im Zusammenhang der in Anm. 7 erwähnten Badenden von Michael Sweerts vermutete homoerotische Motivation des Motivs kann nicht belegt werden, vgl. Guido Jansen in Ausst. Kat. Amsterdam/San Francisco/Hartford 2002, S. 130. Vgl. Dickey 2014, S. 2, Anm. 13, zur Interpretation des männlichen Aktes i. A. als Ausdruck homoerotischen Begehrens.

14 Vgl. Muizelaar/Phillips 2003, S. 145.

**18**

## *Nackter Krieger, zum Bade entkleidet, 1665–70*

Signatur unten rechts von der Bildmitte: *G. Schalcken*
Eichenholz, 26 × 20 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 282

**PROVENIENZ** Verst. Amsterdam, 15. 4. 1739, Nr. 105 (*fl* 100); Verst. Philip van Dijk, Den Haag, 13. 6. 1753, Nr. 60/104 (*fl* 30 an Hoet); Verst. van Kretschmar, Amsterdam, 29. 3. 1757, Nr. 55 (*fl* 40); Verst. Gerard Hoet, Den Haag (Franken/van Thol), 25. 8. 1760, Nr. 60 (*fl* 66 an Aert Schouman); Verst. Diederick Smith, Amsterdam, 13. 7. 1761, Nr. 25 (*fl* 28 an Pieter Yver, Amsterdam): *een naakte Man, zittende aan een Rivier, uitvoerig geschildert door G. Schalken*; (?) Slg. (Charles-François) Gaillard de la Boissière/Bouëxière, aufgelöst 1766[1]; April 1766 Ankauf von Jean-Henri Eberts für Markgräfin Karoline Luise von Baden (1723–1783) „aus einer Sammlung *de la Boissiere";* seit 1846 Großherzogliche Gemäldegalerie, heute Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Verführerische weibliche Aktfiguren gehörten selbst in der „sittenstrengen" holländischen Malerei zum Kanon der Darstellungspraxis, nicht nur in biblischen und mythologischen Historien. Ungleich zurückhaltender war offenbar die Einstellung gegenüber dem männlichen Akt, dem man selten begegnet.[2] Umso überraschender ist es, dass Schalcken als junger Porträt- und Genremaler das Thema in zwei verwandten Kompositionen aufgreift (vgl. Kat. Nr. 17). Bemerkenswerterweise geschieht dies zu einem Zeitpunkt, als weibliche Aktfiguren in seinem Œuvre noch vollständig fehlen.
Ein junger entkleideter Mann, die Blöße mit seinem Hemd bedeckt, sitzt am Ufer eines Flusses, an einen bemoosten Felsen gelehnt. Die Abendsonne beleuchtet ihn nur spärlich von links. Dennoch tritt seine Silhouette mit hellrötlichem Inkarnat vor einer dunklen Felswand scharf hervor. Am rechten Bildrand führt die Wasserfläche den Blick über eine Landzunge mit Türmen und Dächern hinweg in die Ferne zum Horizont. Sich zum Betrachter wendend weist der Soldat mit ausgestrecktem Arm und Zeigefinger in Richtung der Landschaft. Ein konkretes Motiv, auf das er uns aufmerksam machen möchte, lässt sich jedoch nicht ausmachen.
*Een soldaat die gaat zwemmen* – „ein Soldat, der schwimmen geht" –, so beschreibt der Katalog von 1760 das Bild mit Blick auf den im Vordergrund abgelegten Brustharnisch. Die Wahl eines Soldaten zum Protagonisten der Szene überrascht nicht. Zum einen war das Schwimmen im 17. Jahrhundert eine rein männliche Domäne zur Ertüchtigung und Entspannung und damit adäquat für einen Krieger.[3] Zum anderen symbolisieren Soldaten in der Genremalerei traditionell lasterhaftes, unkeusches Verhalten, was die Freizügigkeit des Motivs legitimieren konnte. Die zeitgenössischen Verbote des Nacktschwimmens, deren Übertretung mit drakonischen Geldstrafen belegt war, bezeugen den sittenstrengen Kontext.[4] Mit unverhohlener Komik hatte 1654–56 Gabriel Metsu in Leiden einen nackten Jäger nach dem Bad dargestellt, dem er zudem noch seine eigenen Gesichtszüge verlieh.[5]
Die ernsthafte Note von Schalckens *Nacktem Krieger* erlaubt jedoch keine solche Deutung. Wie schon bei Kat. Nr. 17 variiert er hier die nicht minder enigmatische und singuläre Darstellung eines nackten Soldaten seines Lehrers Gerrit Dou (Abb. Kat. Nr. 18.1), die sich in die Jahre von Schalckens Aufenthalt in Leiden datieren lässt. Gut vorstellbar, dass seine Variationen im Rahmen der Ausbildung zu sehen sind, die in der Darstellung von Themen, an denen der Meister gerade arbeitete, gipfelte.[6]
In Kat. Nr. 17 folgt Schalcken seinem Lehrer noch recht treu in der Profildarstellung des Sitzenden, wodurch auch bei ihm das angewinkelte Bein die Genitalien dezent verdeckt. Die Ausleuchtung der Szenerie von vorn ist ebenfalls identisch. Im hier behandelten Bild wählt der Künstler eine komplexere Komposition. Der Soldat wendet sich dem Betrachter zu, was die Bedeckung der Scham mit seinem Hemd nötig machte. Die tief stehende Abendsonne, die nur seinen Rücken beleuchtet, bewirkt interessante Schatteneffekte. Während Dou seine Szene durch den Blick auf die Leidener Stadtsilhouette mit dem berühmten Blauwpoort im Hintergrund topografisch lokalisiert, zeigt Schalcken eine von Raum und Zeit enthobene Fantasielandschaft. Zudem wählt er jeweils jüngere Modelle als Dou und rückt seine Protagonisten monumentaler in den Vordergrund.
Beide Landschaften mit nackten Schwimmern zeigen Schalcken im kreativen Wettstreit mit seinem Lehrer, ganz im Sinne des Aemulatio-Prinzips. Insbesondere das hier behandelte Bild bezeugt die Suche nach einer eigenständigen Figurenkomposition und Beleuchtung sowie den direkten Blickkontakt zum Betrachter – Elemente, die für das weitere Schaffen charakteristisch bleiben sollten.
Das weniger geläufige Thema stellt die Frage nach den Entstehungsumständen. Dous Gemälde war 1665 mit weiteren 26 Werken des Künstlers aus der Sammlung des Johan de Bye öffentlich in Leiden ausgestellt worden. Die in der zeitgenössischen Presse beworbene erste Werkschau eines holländischen Künstlers überhaupt verschaffte dem Bild gewiss große Bekanntheit. Im Zusammenhang mit zahlreichen weiteren amourösen Sujets in de Byes Kollektion vermutete Baer, dass es sich auch

18 (Originalformat)

bei dieser singulären Arbeit um einen direkten Auftrag des Sammlers handelte.[7] Gut vorstellbar, dass Kunstliebhaber aus diesem Umfeld das Thema auch bei Schalcken bestellten.[8] Als „sujet galant“[9] beschrieb der Bankier und Kunstagent Jean-Henri Eberts das Gemälde in seiner Rechnung an Markgräfin Karoline Luise von Baden. Das geschulte Auge der Kunstkennerin glaubte in der Tafel zunächst eine Kopie zu erkennen. Doch habe Eberts zufolge sogar der von Karoline Luise äußerst geschätzte Maler François Boucher die Originalität bestätigt.[10] Karolines hoher Anspruch war es, „nicht mehr als ein, zwei Stücke von derselben Hand zu haben, und wenn es geht, vom besten, das sie geschaffen hat.“[11] Mit dem bereits zwei Jahre zuvor erstandenen *Rommelpotspieler* (Kat. Nr. 21) konnte sie dieses Prinzip in Bezug auf Schalcken einlösen. Sie erwarb in der Folge keine weiteren Gemälde des Künstlers mehr, überraschenderweise auch keine der ikonischen Kerzenlicht-Szenen. AS

**LITERATUR** Hoet 1752, Bd. 1, S. 581; Terwesten 1770, S. 73, 175, 226; Melling-Inventar 1784, Nr. 159, 418 Reichstaler (vgl. Ausst. Kat. Karlsruhe 2015, S. 282); Parthey 1864, Bd. 2, S. 501, Nr. 31; Best. Kat. Karlsruhe 1894, Nr. 282; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 103; Best. Kat. Karlsruhe 1966, Nr. 282; Beherman 1988, Nr. 139; Korthals Altes 2003, S. 172; Michel 2005, S. 69; Ausst. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 111.

1 Vgl. Michel 2005, S. 65/Michel 2010, S. 102. „De la Boissière“ könnte jedoch auch auf die zeitgenössische Pariser Sammlung der gleichnamigen Schwestern hinweisen, die ausschließlich kleine Formate sammelten (Getty Provenance Index Database, Annotierung zum Verst. Kat. vom 22. 3. 1656).
2 Vgl. Healy 2011.
3 Vgl. Van't Zelfde 2007, Dickey 2014, S. 4.
4 Vgl. Van't Zelfde 2007, S. 27 f.
5 Waiboer 2012, S. 32 sowie Nr. A-18: *Ein Jäger kleidet sich nach dem Bade an*, 52,1 × 63 cm, Privatsammlung.
6 Vgl. Gaehtgens 1987, S. 84, im Verweis auf Floerke 1905, S. 137.
7 Baer 2011.
8 Eine Kopie bezeugt die Beliebtheit, vgl. Verst. Pompe van Meerdervoort e.a. (Frans Johannes Bosboom), Den Haag, 20. 8. 1806, Nr. 194: *Een Naakte Jongeling bij een Rivier zittende, met meer bijwerk, naar G. Schalken*, Holz, 25,85 × 19,7 cm (*fl* 9 an A. Texeira). Gut vorstellbar, dass Aert Schouman, der das Original 1760 ersteigert hatte, der Schöpfer der Kopie war, vgl. zu Schouman de Roever 1888 und Bol 1991.
9 In der Rechnung an Karoline Luise, Paris, GLA Karlsruhe, FA 5 A Corr. 96, 97. Ich danke Sarah Salomon, Kunsthalle Karlsruhe, für die freundliche Transkription der Briefquellen.
10 GLA Karlsruhe, FA 5 A Corr. 42.
11 GLA FA 5 A Corr. 20, Entwurf eines Briefes an Eberts, Karlsruhe 24. 3 (?) 1770, zitiert nach Michel 2005, S. 65.

**18.1** *Gerrit Dou, Badender Soldat (St. Petersburg, The State Hermitage Museum)*

19.1 *Pieter Cornelisz. van Slingelandt, Angelnder Knabe (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie)*

19.2 *Cornelis Bloemaert d.J. nach Abraham Bloemaert, Der junge Angler (Amsterdam, Rijksmuseum)*

**19**

## *Angelnder Knabe, 1670–75*

Signiert rechts unten: *G. Schalcken*
Eichenholz, 32,4 × 26 cm
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 837

PROVENIENZ Verst. Joseph Sansot, 20.7.1739, Brüssel, Nr. 48 (*fl* 450 an Cortens); 1764–66 in der Bildergalerie, dann im Neuen Palais von Schloss Sanssouci in Potsdam (Inventar 1764, Nr. 125 im Kabinett; 1773 Nr. 74, im Kabinett); 1830 abgegeben an das Königliche Museum, später Gemäldegalerie Berlin.

Das Angeln – auf den ersten Blick eine alltägliche Begebenheit – chiffrierte dem zeitgenössischen Betrachter im übertragenen Sinn süffisant ein erotisches Abenteuer.[1] Die meditative, ja fast schwermütige Stimmung auf Schalckens Gemälde, das einen Jungen beim Angeln mit einer Weidenrute zeigt, erscheint vor diesem Hintergrund ungewöhnlich.
Obwohl kein Landschaftsspezialist, so fängt der Künstler die Szenerie äußerst atmosphärisch und spannungsvoll ein.[2] Während es im Hintergrund aus dunklen Wolken regnet, sitzt der Knabe im Vordergrund im hellen Sonnenlicht. Das tote Gezweig des knorrigen Weidenbaumes ganz rechts, an dem er lehnt – Symbol für Gefährdung und Tod –, steht den blühenden Schwertlilien links vorne gegenüber.[3] Die graublaue Tonigkeit von Himmel und Wasserfläche und die verhaltenen Erdtöne im Uferstreifen werden von bunten Farbakzenten wie der roten Kappe, dem Tontopf, den gelben Blüten, Schmetterlingen und einer Schnecke belebt.
In der traditionellen Geste des Melancholikers, den Kopf auf den rechten Arm gestützt, blickt der Knabe versonnen zu Boden, ohne sich auf die ausgeworfene Angel zu konzentrieren. Ein gefangener Fisch liegt achtlos neben dem Töpfchen am Boden. Der unkindliche Ernst des Jungen überrascht und steht im Gegensatz zu einer Komposition seines Leidener Künstlerkollegen Pieter Cornelisz. van Slingelandt (1640–1691). Hier präsentiert ein Junge mit breitem Grinsen zum Betrachter einen Fisch an seiner Angel (Abb. Kat. Nr. 19.1).[4] Auch der lächelnde *Angelnde Jüngling* von Carel de Moor, mit dem Schalcken um 1681 in Dordrecht zusammenarbeitete, weckt frohgemute Assoziationen.[5] Ein junges Pärchen leistet ihm Gesellschaft und verweist auf amouröse Vergnügungen.
Eddy de Jongh deutete das Motiv erstmals als Verbildlichung des trägen Temperaments des Phlegmatikers, das traditionell durch einen Fischer personifiziert wurde.[6] Ein von Lütke Notarp

in ihrer Studie zu den vier Temperamenten in der niederländischen Kunst als „phlegmatischer Typus" vorgestellter Angler auf einem Stich von Cornelis Bloemaert II nach Abraham Bloemaert weist große Parallelen mit Schalcken auf und dürfte möglicherweise als Vorlage gedient haben (**Abb. Kat. Nr. 19.2**).[7] Bloemaerts Protagonist, den linken Arm träge auf den Rücken gelegt, schenkt seiner im Stehen ausgeworfenen Angel ebenfalls keine Aufmerksamkeit und starrt mit gesenktem Kopf auf das Ufer mit einem Baumstumpf, Binsen und einer Reuse. Wie bei Schalcken liegt auch hier ein Fisch achtlos am Boden. Hintersinnig spielt das Blatt mit der amourös zu deutenden Symbolik von Angel, Reuse etc. auf Liebesnot und erotische Melancholie an.[8]
Jongh stellte einen weiteren Bezug des Motivs zu zeitgenössischen Sprichwörtern her, die davor warnen, kostbare Zeit mit der Angelrute zu verschwenden. Sorglos spielende Kinder galten generell als Symbol für die Vergänglichkeit des Lebens. Doch besitzt die Figur des Jünglings unter der Weide de Jongh zufolge noch eine zusätzliche Moral: Die Ermahnung zu guter Erziehung, die dann im Alter Früchte trägt. Diesen Gedanken illustriert ein Emblem des Joachim Camerarius von 1590. Der Weidenbaum, dem man nachsagte, seine Samen vor der Reife abzuwerfen, wird hier mit dem Motto *Neglecta juventus*, die vernachlässigte Jugend, betitelt.[9] Auch Sigrid und Lothar Dittrich sehen in dem Gemälde eine Darstellung des Lasters der *Acedia* und die daraus resultierende Gefährdung, weiteren Untugenden zu verfallen.[10]
Beide angesprochenen Motive – Liebesnot und Müßiggang – vereinigte der Dordrechter Mediziner Johan van Beverwijck in seiner populären Gesundheitslehre (1642) mit einer Ermahnung, die das Sujet von Schalckens *Jungem Angler* – mit Dordrechter Bezug – erklären könnte: „Wan ein Verliebter will den brand der Liebe dämpfen / so mus er wider sie in stäter arbeit kämpfen / […] Das Wasser fäult und stünkt, so bald es komt zu stehen: / der jugend ohne werk pflegts auch also zu gehen. / […] und welcher müßig lebt / der fällt in böse lust."[11]
Beherman sah in Schalckens *Jungem Angler* den Einfluss seines älteren Dordrechter Künstlerkollegen Nicolaes Maes. Er verwies auf das ursprünglich sogar einmal Schalcken selbst zugeschriebene Bild, *Vier Jungen lassen Drachen steigen,* das er als Werk von Maes aus der Zeit um 1655 ansieht.[12] Doch scheint die Autorschaft von Maes' Stiefsohn Justus de Gelder wahrscheinlicher. De Gelder schuf Anfang der 1670er-Jahre, d. h. zeitgleich mit dem hier behandelten Bild, mehrere Gemälde, die spielende Kinder in einer Teichlandschaft mit prominenten Weiden und Schwertlilien zeigen. Im größeren Figurenmaßstab und der fröhlichen Ausgelassenheit der Kinder unterscheiden sie sich allerding wiederum von Schalckens gedankenverlorenem Jüngling.[13]

AS

LITERATUR:[14] Hoet 1752, Bd. 1, S. 592; Oesterreich 1764, Nr. 125; Blanc 1861, Bd. 2, S. 8; HdG 1912, Nr. 139; Best. Kat. Berlin 1830–1996, Nr. 336, später Nr. 837; Philippi 1901, S. 379 f.; Wurzbach 1910, S. 568; Ausst. Kat. Paris 1967, Nr. 76; Ausst. Kat. Amsterdam 1976, Nr. 56, S. 189, Anm. 2; Best. Kat. Hartford 1978, S. 306, Anm. 1; Bernt 1980, Bd. 3, Nr. 1115; Sumowski 1983, Bd. 3, S. 2021, unter Nr. 1365; Best. Kat. Berlin 1996, Nr. 1598; Beherman 1988, Nr. 157; Lütke Notarp 1998, S. 274, Anm. 543; Dittrich/Dittrich 2004, S. 144, 148, 459; Vogtherr 2005, S. 102, Abgabeliste Nr. 327; Jensen Adams 2006, S. 46, Anm. 63; Jansen 2013, S. 211 f.; Aono 2015, S. 188.

1 Vgl. de Jongh 1968/69, insbes. S. 31 f.
2 Neben den beiden Tafeln mit badenden jungen Männern (Kat. Nr. 17 und 18) sind noch zwei weitere Gemälde mit einer ähnlichen Kulisse aus Weiden und Schwertlilien bekannt. Sie können ebenfalls in Schalckens frühe Dordrechter Jahre 1670–75 datiert werden und schildern wie das hier behandelte Bild weniger geläufige Themen: *Latona und die Lykäischen Bauern* (Turin, Galleria Sabauda) sowie eine verschollene, enigmatische *Flusslandschaft mit Storch,* die Guido M. C. Jansen 2013 publizierte.
3 Dittrich/Dittrich 2004, S. 148, Anm. 124, weisen auf die Vanitassymbolik hin, mit dem Vermerk, dass die Volksmedizin die hodenähnlichen Wurzeln bei sexuellen Leiden und Unfruchtbarkeit empfahl.
4 Berlin, Gemäldegalerie, Eichenholz, 26,5 × 20,7 cm, Inv. Nr. 854.
5 Amsterdam, Rijksmuseum, Leinwand, 62 × 75 cm, Inv. Nr. SK-A-640.
6 Siehe Ausst. Kat. Amsterdam 1976, S. 219–221.
7 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-1886-A-10013 (nach Cornelis Bloemaert II), Roethlisberger 1993, Nr. 403, der das Blatt als Darstellung von Liebesnöten interpretiert. Vgl. zu einer weiteren von Schalcken genutzten Bloemaert-Vorlage Kat. Nr. 27.
8 Vgl. Ausst. Kat Amsterdam 1976, S. 242.
9 Vgl. Henkel/Schöne 1967, Sp. 245.
10 Dittrich/Dittrich 2004, S. 144, vgl. S. 465 zur Schnecke als Acedia-Symbol. Als Sinnbild der Luxuria interpretieren sie den Admiral-Schmetterling und Kohlweißling, S. 459.
11 *De Schat der gezondheid*, zit. nach der 1674 in Frankfurt erschienenen Übersetzung unter dem Titel *Allgemeine Artzney*, S. 51.
12 Eichenholz, 44,5 × 34,5 cm, Upton House, The Bearstead Collection, Beherman 1988, Nr. 296.
13 Vgl. z. B. *Kinder auf der Brücke*, 1671, Privatsammlung Voorburg/Niederlande; ein ähnlich träumerischer *Angelnder Knabe* des Rotterdamer Gerrit Dadelbeek aus dem Jahr 1750 (Amsterdams Museum) scheint inspiriert durch Schalckens Gemälde. Als „sentimentales Tagesbildchen" kritisierte Philippi 1901, S. 379, symptomatisch für die Geringschätzung von Schalckens Werk zu Beginn des 20. Jahrhunderts den *Angelnden Knaben*.
14 Mit Dank an Katja Kleinert, Berlin, für die bibliografische Unterstützung.

## 20

### *Alte Frau, die einen Kessel scheuert, 1660er-Jahre*

Signiert unten rechts: *G·Schalcken*
Eichenholz, 28,5 × 22,8 cm
London, The National Gallery, Wynn Ellis Bequest 1876, Inv. Nr. NG997

**PROVENIENZ** (?) Verst. London (George Stanley) 2. 7. 1816, Nr. 76: *Schalken. Woman scouring a Kettle, with various other culinary utensils: a very highly finished Picture*; vor 1861 Sammlung Wynn Ellis (1790–1875); 1876 Stiftung an die National Gallery London.

Die *Alte Frau* folgt als eines der frühesten bekannten Werke Schalckens in Thema, illusionistischer Malweise und Nischenkomposition dem Vorbild seines Lehrers Gerrit Dou. Die Darstellung des Alters war ein beliebtes Motiv der Leidener Malerei. Auch Schalcken nutzte es in verschiedensten Zusammenhängen: in sog. Tronies zur künstlerisch reizvollen Darstellung greiser Physiognomien,[1] mit komödiantischer Note in der Gegenüberstellung mit jungen Protagonisten (Kat. Nr. 21, 24) oder, wie im vorliegenden Bild, als Verbildlichung eines moralischen Exempels.

Im Unterschied zu den architektonisch eleganten Fensternischen anderer Frühwerke, in denen sich junge Mädchen dem Betrachter kokett zur Schau stellen,[2] rahmt Schalcken die Darstellung einer sittsamen alten Frau bei der Arbeit mit einer schmucklos gemauerten Steinnische. Die Brille auf der Nase scheint sie völlig vertieft in das Scheuern eines Kessels, ohne vom Betrachter Notiz zu nehmen. Das von gebrochenen Erdtönen dominierte Kolorit korrespondiert mit der ruhigen Stimmung. Meisterlich erfasst Schalcken die grobe Webstruktur des gestreiften Leinentuchs auf der Brüstung – ein unmittelbares Dou-Zitat.[3] Vor dem Hintergrund der stumpfen Textur des Leinens, der Steinnische und des Fensterbretts treten die Glanz- und Spiegeleffekte des Kessels und der übrigen, bereits aufpolierten Messingobjekte besonders hervor. Kerzenleuchter, Öllampe, Löffel und Topf stehen zu einem Stillleben arrangiert auf der Brüstung. Auch die Glasur des zerbrochenen Tontopfs im Vordergrund erstrahlt in dem von links oben einfallenden Licht. Ein weiteres liebevolles Detail stellt der Schmetterling dar, der rechts auf dem Kämpfer sitzt. Einer der beiden Flügel tritt im Licht plastisch hervor, was einen Flügelschlag imitiert. In Verbindung mit weiteren Vanitas-Motiven wie dem flüchtigen Glanz des Kessels, der Brille, dem umgestürzten kerzenlosen Halter oder dem zerbrochene Tongefäß deuteten MacLaren und Franits das Gemälde als Allegorie bzw. Personifikation der Vergänglichkeit.[4]

Eine weitere Bedeutungsebene liegt in dem zentralen Thema des Kesselscheuerns. Es ist in der holländischen Kunst und Literatur mit unterschiedlichen Konnotationen anzutreffen. Snoep-Reitsma 1973 verwies auf Jan Luikens motivgleiches Emblem aus dem *Belehrenden Hausrat* von 1711. Unter dem Motto *Oft zu viel* fordert es zum Maßhalten auf und warnt vor dem schlechten Beispiel der biblischen Martha. Ihre häusliche Fürsorge aus Anlass von Jesu Besuch wird im Gegensatz zum kontemplativen Zuhören ihrer Schwester Maria negativ bewertet (Lk 10,38–42).

Die plötzliche Regsamkeit ansonsten müßiger Leute thematisierte Jacob Cats 1632 im Bild von Mägden, die Kessel und Pfanne von außen polieren.[5] Mit dem bloßen Scheuern der Außenseite als Zeichen einer schlampigen Haushaltsführung kontrastiert *ex negativo* die bereits reinlich polierte Innenseite des Kessels von Schalckens *Alter Frau*.[6] Im geduldigen und fleißigen Verrichten der Hausarbeit versinnbildlicht sie somit eher die Tugend des Alters. Diesen Aspekt betont auch die Verarbeitung des Motivs in einer vom Kunstlicht beleuchteten Szene. Das Gemälde ist zuletzt zwischen 1818 und 1819 in Londoner Auktionen belegt.[7] Möglicherweise überliefert eine Zeichnung

**20.1** *Nach Godefridus Schalcken, Frau bei Kerzenlicht einen Kessel reinigend (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum)*

nach Schalcken seine Gestalt (Abb. Kat. Nr. 20.1). Selbst im matten Kreidemedium wird der Lichtschein, den der polierte Kessel auf die Figur der Magd wirft, virtuos erfasst.[8] AS

**LITERATUR** Ausst. Kat. London 1861, Nr. 20; Wurzbach 1910, S. 568; Best. Kat. London 1911/91, Nr. 997; HdG 1912, Nr. 117; Snoep-Reitsma 1973, S. 181, 235; Wright 1976, S. 184; Bernt 1980, Bd. 3, Nr. 1116; Sullivan 1984, S. 86, Anm. 9; Conisbee 1986, S. 123 f.; Beherman 1988, Nr. 141; Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 184; Franits 1993, S. 172; Edizel 1995, Abb. 19; Sonntag 2006, S. 88, 124, 134 f.

1 Z. B. *Alte Frau mit schwarzem Hut und Pelzmantel*, Slg. Willem Baron van Dedem, London, Slg. Kat. van Dedem 2012, Nr. 76.
2 Wie z. B. die *Junge Dame mit einem Vogel* von 1667 (Behermann 1988, Nr. 143) oder die *Wurstmacherin* (Behermann 1988, Nr. 144).
3 Gerrit Dou, *Im Geflügelladen*, London, National Gallery, Inv. Nr. NG825.
4 Vgl. Best. Kat. London 1960, S. 390. Franits 1993, S. 172.
5 *Spiegel van den Voorleden en Tegenwoordigen Tijd*, Amsterdam 1632.
6 Vgl. Sonntag 2006, S. 124.
7 Verst. März 1818, Juni 1818, März 1819, European Museum, Verkäufer: J. C. Preidel, Nr. 326: *A Dutch Cook scouring her Kettle by lamp light, the artificial lamp light managed to a deception.*
8 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 2173, 29 × 23,7 cm, schwarze Kreide, weiß gehöht, schwarz laviert; nach Ansicht von Thomas Döring, Braunschweig, eine nach Schalcken angefertigte Zeichnung (frdl. Mitteilung vom 28. 4. 2014).

## 21

## *Der Rommelpotspieler, 1665–70*

Signiert rechts unten: *G. Schalcken*
Eichenholz, 15,5 × 13,7 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 283

**PROVENIENZ**[1] Slg. Jean-Louis-Antoine le Vaillant de Daméry; aus dieser Sammlung in die Verst. Jean François de Troy e. a., Paris (Remy), 12. 4. 1764, Nr. 52 (600 livres an Jean-Henri Eberts – laut Getty Provenance Index Databases Sale Catalogue F-A142 an Berthé); Ankauf von Eberts für die Markgräfin Karoline Luise von Baden (1723–1783); seit 1846 Großherzogliche Gemäldegalerie, heute Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Meisterlich gelingt es Schalcken auf dem Holztäfelchen – abgesehen von den Porträtminiaturen eines der kleinsten bekannten Gemälde des Künstlers – eine lebensfrohe Anekdote zu erzählen: Die „Musik" eines jungen Rommelpotspielers hat eine alte Frau aus ihrem Haus hervorgelockt. Sie lehnt über die geöffnete Halbtür und blickt, den Zwicker vor den Augen, auf das Instrument des Knaben hinab. Dieser schaut mit breitem Lachen zu ihr hinauf. Im Hintergrund führt ein Landschaftsausblick in die Tiefe.

Ganz nah holt Schalcken uns an die Türschwelle heran, sodass der Bildrand die Beine des Jungen und die Türüberdachung abschneidet. Dieser Ausschnittcharakter unterstreicht die Illusion, dass wir als Betrachter unmittelbar an der Begegnung der Alten mit dem Knaben teilhaben.

Beherman betont die Nähe zu Gerrit Dous Spätstil, was sich für die Maltechnik bestätigen lässt. Feinste Details, wie z. B. die Spitzen und der Dekor der Haube, erfasst Schalcken minutiös, während er das raue Mauerwerk des Türrahmens mit lockerem Pinselstrich ausführt. Eine ähnliche, vom abgebildeten Material abhängige Malweise charakterisiert die Werke Dous aus den 1660er-Jahren. Kompositionell unterscheidet sich Schalcken hier von den meist frontal dargestellten Fensternischen mit Halbfiguren seines Lehrers, die auch er selbst noch in mehreren Frühwerken dargestellt hatte (vgl. Kat. Nr. 20). Hier erschließt der Künstler mit der schräg ins Bild gestellten Halbtür[2] und der gegenläufigen Diagonale der beiden Figuren sehr dynamisch den Bildraum. Dies erinnert an vergleichbare Tür- und Fensterszenen von Adriaen van Ostade (1610–1685), dessen Radierungen weit verbreitet waren.[3]

Der *Rommelpot* oder *Brummtopf* war ein beliebtes Lärminstrument. Insbesondere an Festtagen wie St. Martin, Neujahr, Hl. Dreikönige oder während des Karnevals zogen die Kinder damit von Haus zu Haus, „erfreuten" die Zuhörer mit dem

**21** (Originalformat)

närrischen Lärm und Gesang und hofften auf eine Gabe. Durch Kupferstiche popularisierte Kompositionen von Abraham Bloemaert oder Frans Hals zeigen lachende Gaukler, Bettler und Savoyardenknaben mit dem Rommelpot – als pittoreske Einzelfigur oder inmitten einer amüsierten Menschenmenge. Einen solchen Savoyarden in ärmlicher Kleidung, doch mit einer kokett-blauen Schleife am Hut, stellt auch Schalcken dar. Sein Thema ist jedoch die Reaktion der alten Frau, die den Ursprung des Lärms durch ihre Brillengläser kritisch und abschätzig beäugt, was ihr eine komische Note verleiht.[4]

Den malerischen Reiz der Gegenüberstellung von Innen und Außen, Jung und Alt, Hören und Sehen[5] steigerte Schalcken noch durch die unterschiedliche Mimik der Protagonisten: *„... die ernste Miene der Frau und der lachende spöttische Ausdruck des Kindes bilden einen amüsanten Kontrast“*, lobt schon der Auktionskatalog von 1764, der den Rommelpot allerdings als Senftopf identifizierte.[6] Jean-Henri Eberts, der das Bild hier für Markgräfin Karoline Luise erwarb, bezeichnete es als einzigen Diamanten der ganzen Auktion: *„le seul diamant de toute la vente“*.[7]

1761–63 fertigt Jean-Georges Wille (1715–1808) eine Radierung nach dem seinerzeit in der Sammlung Daméry befindlichen Gemälde, das er sich laut Tagebucheintrag zu diesem Zweck auslieh (vgl. Abb. Kat. Nr. 21.1).[8] Es ist verlockend anzunehmen, dass die im gleichmäßigen Abstand von 5 mm am linken und rechten Tafelrand sichtbaren Löcher von einem Einspannrahmen als Kopierhilfe stammen.[9] Schalckens Komposition ergänzte Wille im Stil der Leidener Feinmaler auf seiner Radierung mit dem Trompe l'œil-Rahmen einer steinernen Fensternische.[10]

Die außerordentliche Popularität des Motivs belegen mehrere Kopien auf Holz und Kupfer, die teilweise auch nach der seitenverkehrten Ansicht des Reproduktionsstiches von Wille unter Einschluss des Nischenrahmens gearbeitet wurden und sich daher auch im Kolorit unterscheiden.[11]

Schalcken selbst kehrte noch mindestens zweimal in den 1680er-Jahren zu dem Motiv eines Jungen mit Rommelpot zurück; zum einen inmitten einer Schar singender Kinder,[12] zum anderen als Halbfigur vor neutralem Hintergrund, die sich uns über die Schulter zuwendet.[13] Letzteres Gemälde wurde von dem ihm persönlich bekannten Jan van der Bruggen als Mezzotinto herausgegeben (vgl. Abb. 8). Aert Schouman fertigte eine Kopie nach einem *jongetje, speelende op een Rommelpot* von Schalcken.[14] AS

**21.1** *Johann Georg Wille nach Godefridus Schalcken, Der Rommelpotspieler (Haarlem, Teylers Museum)*

**LITERATUR** Melling-Inventar 1784, Nr. 134, 220 Reichstaler (vgl. Ausst. Kat. Karlsruhe 2015, S. 281); Smith 1833, Nr. 9; Blanc 1861, Bd. 2, S. 8; Gemäldeinventar 1823, Nr. 93 (vgl. Vey 2004, S. 123); Nachlassinventar 1894, Nr. 283 (vgl. Kircher 1933, S. 136); Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 158; Kircher 1933, S. 136, 207; Best. Kat. Karlsruhe 1966, S. 272; Lauts 1980, S. 201; Ausst. Kat. Karlsruhe 1983, Nr. 206; Sumowski 1983, Bd. 1, S. 502, Anm. 35, S. 503, Abb. S. 520; Beherman 1988, Nr. 162; Vey 1994, S. 353; Ausst. Kat. Karlsruhe 1999, Nr. 84; Vey 2004, S. 123; Michel 2005, S. 68; Michel 2010, S. 205; Ausst. Kat. Karlsruhe 2015, Malereikabinett 104.

1 Die bei Beherman 1988, Nr. 162, angegebenen Provenienzen aus der Sammlung Jacques de Roore (Katalog von Dezember 1754 Nr. 248) und Willem Lormier (möglicherweise Verst. 4. 6. 1763, Nr. 236) beziehen sich eindeutig nicht auf das Karlsruher Bild, sondern passen zu Beherman 1988, Nr. 173. Smith 1833 spaltete die Beschreibung in zwei Gemälde auf, Nr. 9 und 10, und verknüpfte ebenso wie HdG 1912 unter Nr. 169 irrtümlich die Provenienzen der Sammlungen Lormier und Daméry.

2 Interessanterweise folgt Schalcken sogar in der mit heller Farbe am unteren Bildrand aufgetragenen Signatur der Türschräge.

3 Vgl. Godefroy 1930, Nr. 9, 14, 29.

4 Vgl. die Wiederaufnahme des Motivs einer bebrillten Alten bei Johann Jacob Dorner *Straßenmusikanten mit zwei Zuhörern* in einer Türöffnung, 1770, Leiden, Museum Boerhaave.

5 Vgl. die ebenfalls äußerst kleinformatigen Serien zu den *Fünf Sinnen* von Adriaen van Ostade, Best. Kat. Prag 2012, Nr. 308–311.

6 *La gravité qui paroit sur les visage de cette femmes, l'air riant & moqueur de cet enfant, fait un contraste qui est amusante.*

7 Im Brief an Karoline Luise, Paris, 14.4.1764, GLA Karlsruhe, FA 5 A Corr. 41, 169. Ich danke Sarah Salomon, Kunsthalle Karlsruhe, für die freundliche Transkription der Briefquellen.

8 Le Blanc 1847, Nr. 57; vgl. die Erwähnungen des Blattes in Willes *Journal* (vgl. Duplessis 1857, Bd. 1, S. 171, 217). Am 25.6.1761 berichtet er erstmals von der Radierung, am 27.2.1763 gibt er erste Probedrucke weiter. Der letzte Zustand mit einer Widmung an seinen Freund, den Nürnberger Kaufmann und Kunstsammler Mertz, trägt die Datierung 1762.

9 Als eine mögliche These im Bericht der Restauratorin Babette Hartwieg zur Ausrahmung vom 5.2.1988 erwogen. Mit meinem Dank an Holger Jacob-Friesen und Thomas Heidenreich für die Einsicht in die Restaurierungsakten.

10 Weitere Reproduktionsgrafiken erwähnt Beherman 1988, S. 256.

11 Vgl. die bei Beherman 1988, S. 257 aufgeführten Kopien sowie eine Kopie nach der Radierung im Städel Frankfurt, Leinwand, 24,3 × 21,1 cm und Verst. Christie's South Kensington, 28.9.1995, Nr. 34.

12 Beherman 1988, Nr. 173, verschollen. Eine Radierung von Robert Muys von 1765 kopiert die Figur des Jungen, vgl. RKD Datenbank Kunstwerk Nr. 241313.

13 Nicht bei Beherman 1988, Eichenholz, 21 × 17 cm, signiert unten links: *G. Schalcken*, zuletzt New York (Sotheby's), 28.1.2000, Nr. 44 (Kopie am 23.3.2012 bei Brissonneau S.A.S. Paris, Nr. 475).

14 Nachlassversteigerung Aert Schouman, 17./18.10.1792, Den Haag, Nr. 247.

## 22

## *Allegorie der Tugend und des Reichtums, 1680–85*

Kupfer, 17,1 × 13,1 cm
London, The National Gallery, Bequest by Richard Simmons 1847, Inv. Nr. NG199

**PROVENIENZ** 1752 Slg. Griffier van de Staten-Generaal François Fagel, Den Haag: *Een Vrouwetje dat Juweele weegt,* gemeinsam mit: *Een Vogeltje in een Kisje door Frans van Mieris;* Verst. Hendrik III. Fagel d. J., London, 23.5.1801, Nr. 40 (£ 53,11, an Foster): *A female weighing and prizing her favourite bird*; Verst. Prince of Wales, London (Christie's), 29.6.1814, Nr. 43 (£ 39,18 an Philippe Panné): *Mieris. Lesbia and her sparrow, a pair of little exquisite cabinet pictures*; Verst. Philippe Panné, London, 29.3.1819, Nr. 80 (£ 79,5 an Bonnemaison, mit Gegenstück von Mieris); Ankauf später durch John Smith, Verst. John Smith, London, 2.5.1828, Nr. 29 (£ 58.16); 1833 Slg. Richard Simmons; hieraus 1847 Schenkung an die National Gallery London (Manuscript Catalogue 1846).

Spätestens ab 1752 bis 1828 bildete diese Kupfertafel ein Pendant zu dem gleichformatigen Bild auf Eichenholz des Leidener Künstlerkollegen Frans van Mieris d. Ä. (1635–1681, Abb. Kat. Nr. 22.1).[1] Beide Gemälde zeigen das Kniestück einer jungen Frau vor einem architektonischen Hintergrund mit Ausblick auf eine abendliche Landschaft, deren Aufmerksamkeit einem kleinen Vogel gilt. Bei Schalcken sitzt er in der unteren Schale einer Waage und wird gegen Juwelen aufgewogen, bei Mieris versucht die Dame ihn mit ermahnender Geste von der Flucht aus einem Holzkästchen abzuhalten. Das auffällige Kostüm der beiden Damen mit Federbarett und buntfarbigen seidenen Gewändern, die ein offenherziges Dekolleté umspielen, enthebt sie der Alltagswelt und stilisiert sie zu Sinnbildern der Verführung. In ihren gegenläufigen Körperhaltungen formen sie ein dekoratives spiegelbildliches Paar.
So verlockend es wäre, sich eine Zusammenarbeit der Maler vorzustellen: Die Datierung des Gemäldes von Mieris in das Jahr 1676 passt nicht zu der Entstehungszeit des Schalcken-Gemäldes. Die bislang angenommene frühe Datierung ca. 1667[2] bzw. 1675–80[3] widerspricht den modischen Details der Darstellung. Insbesondere die Frisur der jungen Dame verweist auf eine Entstehung in den 1680er-Jahren (vgl. Kat. Nr. 23).[4] Die Paarung verdankt sich somit einer nachträglichen Fügung, wobei nicht auszuschließen ist, dass Schalckens Bild ausdrücklich als Pendant zu dem früher entstandenen Mieris-Gemälde in Auftrag gegeben wurde. Eine weiteres Pendantpaar von Mieris und Schalcken ist beispielweise – leider ohne Motivangabe – in der Sammlung des Dordrechter Bürgermeisters Mattheus van den Broucke (†1685) belegt, für den Schalcken persönlich tätig war (vgl. Kat. Nr. 60).[5]

**22** **(Originalformat)**

22.1 *Frans van Mieris d. Ä., Allegorie des Reichtums und der Tugend (Amsterdam, Rijksmuseum)*

Der Dialog zwischen den beiden Bildern kreist um die Symbolik des Vogels. Neben der unverhüllten Assoziation mit dem Geschlechtsverkehr war der Vogel in der niederländischen Bildtradition zugleich Sinnbild der Jungfräulichkeit. So unversehens ein Vogel aus seiner leicht geöffneten Schachtel entflieht, so leicht könne ein Mädchen seine Unschuld verlieren, warnt ein Emblem von Jacob Cats in den *Sinne- en minnebeelden* von 1618, auf das sich Mieris bezieht.[6] Auch Schalcken stellte dieses Motiv mehrfach dar. Eine Fassung bildet das Gegenstück zur *Ärztlichen Konsultation*, das die Folgen mangelnder Bewahrung der Unschuld mit dem Hinweis auf eine außereheliche Schwangerschaft eindrücklich aufzeigt (Kat. Nr. 16). Die Beliebtheit des Motivs mit dem entfliehenden Vogel belegen zahlreiche Gemälde aus dem Umkreis Schalckens, z. B. jene seines Schülers Carel de Moor,[7] die eng verwandte Fassung des Willem van Mieris von 1687[8] oder jene des Nachfolgers Adriaan van der Burg.[9]

Das Thema der weiblichen Tugend behandelt auch das hier vorgestellte Bild. Schalcken schöpft nun jedoch nicht ausschließlich aus der Emblematik des Jacob Cats, sondern auch aus der klassischen Literatur. MacLaren nahm im Best. Kat. London 1960 erstmals die bereits im Auktionskatalog von 1814 vorgeschlagene Deutung auf, wonach Schalcken hier aus zwei Gedichten des römischen Liebeslyrikers Catull schöpfe, die sich der schönen Lesbia und ihrem Sperling widmen. In *Carmen 2* beobachtet der Dichter das Spiel Lesbias mit dem als Geliebten bezeichneten Vogel, *Carmen 3* beschreibt die um den Tod des Tieres trauernde Lesbia. Süffisant spielen die Verse mit erotischer Symbolik, voyeuristischer Beobachtung von Liebespielen und den Fantasien des Liebhabers, der sich an die Stelle des Vogels wünscht. Das Spiel einer Dirne mit dem Vogel personifizierte auch in der niederländischen Kunst das sexuelle Begehren (Libido), wie es ein Stich von Jacob Matham nach Hendrick Goltzius illustriert.[10]
In der Tat rollen dem Mädchen auf Schalckens Gemälde dicke Tränen über die Wange – „fein wie eine Perle", formuliert der Auktionskatalog von 1801. Auch die Puttenskulptur im Hintergrund trocknet sich mit einem Tuch die Augen. Auf der Höhe der Waagschale mit dem Vögelchen verdeutlicht ein Relief mit Putten in Umarmung die Freuden der Liebe.
Eine weitere Pointe des Bildes liegt in der Waage und dem dadurch versinnbildlichten Abwägen zwischen zwei Handlungsalternativen. Im Sinne einer Allegorie der Tugend und des Reichtums interpretiert daher Knüttel Schalckens Gemälde. Sie wies auf ein Emblem des J. H. Krul hin, wo ein tugendhafter und ein reicher Freier zu Ungunsten des Letzteren abgewogen werden.[11]
Trotz der übervollen Waagschale mit kostbarem Geschmeide, der Schalckens Dame noch eine Perlenkette hinzufügt, wiegt der eigentlich federleichte Vogel schwerer und kann durch die Reichtümer nicht aufgewogen werden. Wem allerdings die Tränen der jungen Schönen gelten – dem Verlust des Vogels, des Geliebten, der Jungfernschaft und Entsagung[12] oder der verlorenen Unschuld – diese Entscheidung hält Schalcken augenzwinkernd in der Schwebe.
Er schuf eine anspielungsreiche und kluge Variante zum amourösen Thema. Ihre Entschlüsselung beim „Lesen" des Bildes bereitete humanistisch bewanderten Kunstliebhabern in Verbindung mit dem sinnlich-illusionistischen Reiz der delikaten Malerei gewiss ein ganz besonderes intellektuelles und visuelles Vergnügen. AS

LITERATUR Hoet 1752, Bd. 2, S. 412; Buchanan 1824, Bd. 1, S. 304, Nr. 40: *Female weighing and prizing her favourite bird*; Smith 1833, Nr. 47; Blanc 1861, Bd. 2, S. 8; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 91; Best. Kat. London 1960, Nr. 199; Knüttel 1966, S. 247, 252; Rosenberg/Slive/ter Kuile 1966, S. 350; Wright 1976, S. 184; Naumann 1981, Bd. 1, S. 82, Bd. 2, S. 116, unter Nr. 108; Moiso-Diekamp 1987, Nr. D1; Beherman 1988, Nr. 50; Brown 1988; de Vries 1990, Abb. 9; Best. Kat. London 1991, Nr. 199; Aono 2011, S. 90 f., Anm. 39.

1 Eichenholz, 17,5 × 14 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-C-182, siehe Naumann 1981, Bd. 2, Nr. 108.
2 Laut Datenbank der National Gallery London.
3 Beherman 1988. S. 145.
4 Schon Nauman 1981, Bd. 1, S. 82 sprach sich für eine auf Mieris nachfolgende Entstehung im späten 17. Jahrhundert aus.
5 *Ein Kabinettstück des alten Frans Mieris und ein solches von Schalcken, ein Gegenstück zu dem zuvor genannten*, Verst. Dordrecht, 17. 6. 1717, Nr. 18 und 19, Hoet 1752, Bd. 1, S. 212, 12,5 × 11, 2 cm, *fl* 212 vgl. HdG 1912, Nr. 169b.
6 Vgl. zur Auslegung des Mieris-Gemäldes de Jongh 1967, S. 40–42.
7 *Der entflohene Vogel*, Eichenholz, 36,5 × 27,9 cm, zuletzt Verst. Lokeren (de Vuyst), 18. 10. 1986, Nr. 118.
8 *Eine junge Frau mit entfliehendem Vogel*, Eichenholz, 20,5 × 16,9 cm, Hamburg, Kunsthalle.
9 *Der entflohene Vogel,* Kupfer, 16,7 × 13,2 cm, vgl. Ausst. Kat. Antwerpen 2006 (als Schalcken).
10 Vgl. Goodman 1995, S. 253 f.
11 *Minne-Beelden toe-ghepaest de lievende ionckheydt*, Amsterdam 1634, vgl. Knüttel 1966, S. 248.
12 So Knüttel 1966, S. 248.

## 23

## *Junge Frau dressiert ein Hündchen, um 1680–89*

Eichenholz, 19,5 × 15,5 cm
Privatbesitz

PROVENIENZ (?) Slg. William van Huls, London, vor 1722; (?) Verst. Slg. William van Huls, London, 6. 8. 1722, Nr. 103; (?) Verst. Amsterdam, 23. 3. 1729, Nr. 12; (?) Slg. Graf van Wassenaar, 1751; (?) Verst. Slg. J. H. Graf van Wassenaar, Amsterdam, 25. 10. 1769, Nr. 37; (?) bei Pieter Fouquet, Amsterdam; (?) Slg. Graf von Coventry, 1842; Verst. London (Sotheby's), 15. 2. 1989, Nr. 104A (als Willem van Mieris); 2012 bei Otto Naumann Ltd., New York, erworben.

Das bezaubernde Gemälde *Junge Frau dressiert ein Hündchen* ist schwer zu datieren, ein Problem, das vielen Genregemälden von Schalcken gemein ist. Jedoch deuten die Frisur der Frau sowie die thematische Verbindung mit Werken seiner Schüler Carel de Moor (1655–1738) und Richard Morris (1670–1689, Abb. 14) auf eine Entstehungszeit in den frühen 1680er-Jahren oder wenig später.[2]
Schalckens Gemälde illustriert ein beliebtes Thema der niederländischen Genremalerei: die Interaktion einer anmutigen, modischen, jungen Frau mit ihrem Schoßhund. Führende niederländische Genremaler, darunter Gabriel Metsu (1629–1667), Frans van Mieris d. Ä. (1635–1681) und Pieter Cornelisz. van Slingelandt (1640–1691; Abb. Kat. Nr. 23.1), stellten wiederholt Variationen dieses Themas dar.[3] Stets wurden schöne Frauen im Spiel mit ihren Hunden gezeigt oder beim Einüben kleiner Kunststückchen. Besonders beliebt waren solche Darstellungen, in denen männliche Protagonisten die im Schoß ihrer Besitzerinnen sitzenden Hündchen neckten. Letzteres Motiv beruht auf der literarischen Metapher für den eifersüchtigen Verehrer, der mit dem Schoßhündchen seiner Angebeteten um deren Gunst wetteifert.
Einen Hinweis auf die mögliche Provenienz des hier behandelten Gemäldes bietet eine Versteigerung im Jahre 1722 in Greater London, auf der das Bild verkauft worden sein könnte. Diese Auktion fand am 6. August jenes Jahres auf dem Gelände von Whitehall Palace statt, genauer in einem der Häuser des verstorbenen William van Huls (nach 1649–1722).[4] Van Huls, vermutlich ein Kunstkenner, besaß eine eindrucksvolle Sammlung europäischer Gemälde. Die Nr. 103 dieser Versteigerung wird wie folgt aufgelistet: „Scalken: A Woman and Her Dog" („Schalcken: eine Frau und ihr Hund").[5] Der Niederländer van Huls hatte seit der Thronbesteigung von Willem III. in England gelebt. Als Mitglied des Hofes hatte er mehrere Ämter bekleidet, darunter das Amt des *Carrier of All of the King's Letters and*

**23** (Originalformat)

*Dispatches* oder des *Clerk of the Queen's Robes and Wardrobes*.[6] Es wäre denkbar, dass van Huls das Gemälde direkt von Schalcken erworben hat. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass er es auf dem englischen oder niederländischen Kunstmarkt ankaufte.[7]

WF

**LITERATUR** (?) Smith 1842 S. 588, Nr. 1; (?) HdG 1912, Nr. 129; Ausst. Kat. Raleigh 2014/15, Nr. 37.

1 Beherman 1988, Nr. 152, katalogisiert ein nahezu identisches Gemälde mit einem Rundbogenformat und führt aus, dass sowohl John Smith als auch Hofstede de Groot irrtümlicherweise zwei verschiedene Katalognummern für ein und dasselbe Bild anlegten. Jedoch bestehen kaum Zweifel daran, dass es sich bei dem hier ausgestellten Bild um die Hauptfassung handelt; siehe Ausst. Kat. Raleigh 2014/15, S. 194 und Anm. 11.
2 Ich danke Eddy Schavemaker für seine Erkenntnisse bezüglich der Datierung des Gemäldes.
3 Zu der folgenden Diskussion siehe Franits 2004, S. 128–130; Ausst. Kat. Raleigh 2014/15, S. 193 f.
4 Van Huls hatte sich mit Erlaubnis des Königs zwischen Holbein Gate und Banqueting House – und somit in direkter Nähe zu diesem – eine vergleichsweise große Residenz errichten lassen; siehe Cox/Forrest 1931, S. 18, 20 (mit Abbildung eines Stichs, der das Haus um 1759 zeigt). Einen Monat später, im September, fand eine weitere Versteigerung in seinen beiden Häusern in „Great Chelsea" statt. Zur Augustauktion siehe Anon. 1722; zur Septemberauktion siehe http://artworld.york.ac.uk.
5 In der gleichen Versteigerung wurde unter der Nr. 100 ein weiteres Bild von Schalcken angeboten: „a maid with eggs, a night-piece" („eine Magd mit Eiern, ein Nachtstück"). Beide Gemälde hingen in van Huls' Haus im „antechamber nr. 3" (Vorzimmer Nr. 3). Bei dem Gemälde mit der Eiermagd handelt es sich möglicherweise um das Bild in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. Laut Best. Kat. Dresden 2005, Bd. 2, S. 474, wurde dieses Gemälde vor 1723 von Christoph August Graf von Wackerbarth erworben, einem Kunstkenner und Sammler, der eine bedeutende Rolle beim Aufbau der Sammlung seines Mäzens August des Starken spielte. Das Bild könnte von einem Agenten Wackerbarths in London auf der Versteigerung der Sammlung van Huls erworben und danach in die Sammlung von August dem Starken gebracht worden sein.
6 Siehe http://historyofparliamentonline.org/volume/1715-1754/member/van-huls-william-charles-1649-1722.
7 Gemälde von Schalcken wurden seinerzeit auch von Kunsthändlern vertrieben. So besaß Charles Sackville, 6. Earl of Dorset (1638–1706), ein „night peice [sic] done by Scalken", für das er dem Kunsthändler Richard Norris im August 1694 22 Pfund bezahlt hatte; siehe http://artworld.york.ac.uk/personView.do?personUrn=1.04582&br=no.

**23.1** *Pieter Cornelisz. van Slingelandt, Dame mit Hündchen (Staatliche Kunstsammlungen Dresden)*

## 24

## *Eine alte Frau und ein junger Mann füttern einen Papagei, späte 1670er-Jahre*

Signiert rechts unter dem Fenster: *G. Schalcken*
Eichenholz, 27 × 20 cm
New York, The Leiden Collection, Inv. Nr. GS-115

**PROVENIENZ** Verst. Louis-François Pasquier, Paris (Remy), 10. 3. 1755, Nr. 44 (150 livres an Nau); Verst. Jean-François Leroy de Senneville, Paris (Paillet/Chariot); 11. 4. 1780, Nr. 96 (nicht verkauft); Verst. Verst. Jean-François Leroy de Senneville, Paris, 26. 4. 1784, Nr. 74 (104 livres an Chevalier); Kunsthandel Dowdeswell & Dowdeswell; Slg. William Latham, Warton Hall, Lytham; Slg. Graham Baron Ash, Esq., Wingfield Castle, Suffolk; Verst. London (Christie's), 4. 10. 1967, Nr. 156 (an Leger); Leger Galleries, London; Privatsammlung; Verst. London (Christie's), 12. 12. 1986, Nr. 52; bis 1987 Kunsthandel Johnny van Haeften, London; 2006 erworben für die Leiden Collection.

Die alte Frau, die den Betrachter stillvergnügt anlächelt, hält in ihrer rechten Hand ein Futterhäppchen für den Papagei, der vor ihr auf dem Tisch sitzt. Mit ihrem linken Zeigefinger versucht sie ihn zum Fressen zu bewegen. Ein jüngerer Mann mit gelocktem Haar und einem Bärtchen versucht gleichzeitig, den Vogel mit einem Glas Wein zu animieren. Beide Figuren sind gut gekleidet, wobei das vornehme blaue Cape der Frau, mit weißem Pelz gefüttert und mit einer Goldborte geschmückt, besonders ins Auge

springt. Die amüsierte Mimik des Mannes und der Frau verleihen der eleganten Szene mit dem exotischen Tier eine heitere Verspieltheit.

Bei dem Papagei dürfte es sich um eine Gelbscheitelamazone *(Amazona ochrocephala)* aus Südamerika handeln.[1] Durch die Kolonisierung der Neuen Welt gelangten Papageien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts häufig als Haustier vermögender Kreise in die Niederlande.[2] Sie erschienen auf Porträts und Genredarstellungen reicher Damen jeden Alters und betonten Ansehen und Weltgewandtheit, wie etwa bei den Schalcken-Bildnissen von Elisabeth Tallyarde und Mary Wentworth (Kat. Nr. 42 und 53).[3] Dank ihrer Fähigkeit zur Nachahmung der menschlichen Sprache verkörperten Papageien oft Gelehrsamkeit. Als ausgesprochenes Luxusobjekt symbolisierten sie jedoch auch immer wieder Eitelkeit, Maßlosigkeit und Genuss.

Papageien passten in das traditionsreiche Assoziationsgeflecht von Vögeln mit Sex und Liebe in der niederländischen Kultur.[4] In Darstellungen der Begegnung von Mann und Frau zählten Vögel häufig zu den Anspielungen auf körperliche Liebe. Im Fall von Pieter de Hoochs *Paar mit einem Papagei* von ca. 1675–77 öffnet ein Mann einen Papageienkäfig, während die junge Frau neben ihm das Tier mit Wein herauslockt (Abb. Kat. Nr. 24.1).[5] Einen Vogel dazu zu bringen, seinen Käfig zu verlassen, war ein Hinweis auf ein drohendes „Entschwinden" der Jungfräulichkeit.[6]

Aufgrund des Altersunterschiedes zwischen dem Mann und der Frau mutet das Vogelmotiv als amouröses Symbol merkwürdig an. Die Szene könnte eine Umkehrung des fest etablierten Themas vom *Ungleichen Paar* sein, bei dem im Allgemeinen eine hübsche junge Frau (nicht selten eine Prostituierte) einen alten Mann mit List und Tücke um Verstand und Geld bringt.[7] Der Tisch zwischen der Alten und dem Mann und ihre unterschiedlichen Blickrichtungen widersprechen einem romantischen Verhältnis. Ihr Umgang miteinander wirkt entspannt und familiär, und daher ist es durchaus vorstellbar, dass hier ein Sohn seine Mutter mit einem von seinen Reisen mitgebrachten Papagei großzügig beschenkt hat.[8]

Wie so oft bei Schalcken ist die Symbolik des Gemäldes subtil und mehrdeutig. Zudem wird den Betrachtern, wie Anja K. Sevcik in ihrem Essay ausführt, viel Anregendes für die Sinne geboten: das Essen und Trinken, die opulenten Stoffe und das beinahe hörbare Kreischen des im Moment noch stummen Papageis, während die zwei Personen versuchen, das Tier mit verführerischen Aromen zu locken. Vielleicht wollte Schalcken auf diese Weise das Erlebnis des Papageis, den die Sinneseindrücke seiner Umgebung entzücken, mit dem Erlebnis des von den sinnlichen Effekten des Bildes erfreuten Betrachters verbinden. NC

**24.1** *Pieter de Hooch, Ein Paar mit einem Papagei (Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud)*

LITERATUR Beherman 1988, Nr. 169; Ausst. Kat. Köln 1993, Nr. 92; Ausst. Kat. Braunschweig 1993, Nr. 55; Dittrich/Dittrich 2004, S. 328; Slg. Kat. van Dedem 2012, S. 80 f.

1 Der gelbe „Scheitel" des Vogels und die rote Farbmarkierung am Flügelbug und unten an seinen Schwanzfedern stimmen recht genau mit der Federzeichnung der Gelbscheitelamazone überein. Jedoch hat das Gefieder der Gelbscheitelamazone ein leuchtenderes Grün, im Gegensatz zum grünlichen Grau des Vogels auf dem Bild. Es könnte sein, dass die grünen Farbpigmente im Laufe der Zeit verblasst sind oder dass der Bereich ursprünglich gelb lasiert war, wodurch die unterliegende Farbschicht heller war. Ferner könnte eine Zeichnung oder Druckgrafik als Vorlage für den Vogel gedient haben. Manuth identifizierte den Vogel als Exemplar der Unterart *Amazona ochrocephala panamensis* (Gelbstirnamazone), siehe Ausst. Kat. Braunschweig 1993, S. 192.
2 Siehe etwa Louise Robbins Untersuchung über exotische Haustiere im Paris des 18. Jahrhunderts, Robbins 2002.
3 Verschiedene Beispiele junger Frauen mit Papagei bietet Wieseman 2002, S. 68. Der Papagei auf dem *Porträt der Elisabeth Tallyarde* ähnelt in seiner Musterung dem Vogel im vorliegenden Werk, ist allerdings kleiner.
4 De Jongh (1968–69, identisch mit de Jongh 1995 und de Jongh 2000)

beschreibt zahlreiche Bezüge zwischen Vögeln und Sexualität, einschließlich des Verbs *vogelen*, wie das deutsche ‚vögeln' eine umgangssprachliche Bezeichnung für Koitus. Ihm zufolge dienten Papageien manchmal als sexualisierte Tiere, wenngleich nicht in dem Ausmaß, wie dies bei anderen Vogelarten, etwa den sexbeladenen Spatzen, der Fall gewesen sei.
5 Leinwand, 73 × 62 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr, WRM 3218, vgl. Sutton 1980, S. 50 f. und 110 f., Kat. Nr. 122; Ausst. Kat. Dulwich 1998, S. 178 f., Kat. Nr. 40.
6 De Jongh 2000, S. 43–46. Schalckens Bild *Der ungehörte Rat* (ca. 1680–85, Den Haag, Mauritshuis, vgl. Abb. Kat. Nr. 16.1) belegt seine Vertrautheit mit dieser Symbolik.
7 Ausst. Kat. Braunschweig 1993, S. 192; siehe zum Thema der ungleichen Liebe Franits 2004, S. 72–75 und Stewart 1978.
8 Wie von Manuth vorgeschlagen, könnte sich das Bild aber auch über die große Aufmerksamkeit, die wohlhabende Besitzer ihren Haustieren zukommen ließen, lustig machen, siehe Ausst. Kat. Braunschweig 1993, S. 192.

## 25

## *Knabe und Mädchen mit Schweinsblase, 1682*

Signiert und datiert rechts oben: *G. Schalcken 1682*
Eichenholz, 32,5 × 24,8 cm
Schwerin, Staatliches Museum/Ludwigslust/Güstrow, Inv. Nr. G 2340

**PROVENIENZ** Slg. Johan van Schuylenburg (1675–1735), Den Haag; deren Verst. Den Haag, 20. 9. 1735, Nr. 59; hier erworben von Johan Nicolaas van Hafften für Christian II. Ludwig, Herzog zu Mecklenburg (1683–1756) für *fl* 285 (Inventar 1752, S. 44, VII).

**25.1** *Gerrit Dou, Alte Frau, die einen Jungen kämmt, und ein Junge mit Schweinsblase (Verbleib unbekannt)*

Ein Mädchen bläst mit einem Strohhalm eine Schweinsblase auf, wobei ihr ein Knabe assistiert, der uns mit kessem Blick anschaut. Er hält die gespannte und anschwellende Blase fest in den Händen. Zu Schalckens Zeit müssen Kinder mit einem solchen Spielzeug ein vertrautes Bild gewesen sein, besonders im November, dem traditionellen Schlachtmonat. Die Blase stellte als Abfallprodukt bei der Schlachtung eine billige Quelle für mancherlei Kindervergnügen dar. In der niederländischen Kunst finden sich seit Pieter Bruegel d. Ä. zahlreiche Bildbeispiele. Die Kinder bliesen die Schweinsblase auf und benutzten sie anschließend zum Ballspielen und beim Schwimmen, oder sie machten einen Brummtopf daraus. Auf manchen Illustrationsstichen sieht man, wie Menschen mit der Blase rennen, als wollten sie einen Drachen steigen lassen.
Zeitgenössische Dichter deuteten diesen heiteren Zeitvertreib gern als eine Metapher für Müßiggang und als Anleitung zu klugen, moralischen Betrachtungen, eine auch in der Malerei zu findende Herangehensweise. Alle Kinderspiele galten schon von vornherein als närrisch und nutzlos, und der mit Luft gefüllte Ball beschwor natürlich von allein den Vergleich mit der müßigen und oberflächlichen Welt herauf.[1] Was nun speziell das Aufblasen einer solchen Schweinsblase betrifft, so machte die visuelle Ähnlichkeit mit dem Blasen von Seifenblasen den Vanitas-Gedanken umso eindringlicher.[2] Ein schönes Beispiel für die Variationsvielfalt dieses Thema sehen wir bei Schalckens Lehrer Dou. Dieser gab in einfacher Umgebung einen Knaben wieder, der von einer alten Frau gekämmt und entlaust wird und zwischen seinem Daumen und Zeigefinger eine gefangene Laus hält, während ein hinter ihm stehender Junge eine Schweinsblase mit Luft füllt (Abb. Kat. Nr. 24.1).[3] Die ernsthafte Botschaft dieser auf den ersten Blick so fröhlichen Szene bedarf kaum einer Erklärung.
Oft wurden jedoch Schweinsblasen aufblasende Kinder in einer Küche gezeigt, wo auch der Kadaver des geschlachteten Tieres und andere für den Schlachtmonat typische Tätigkeiten wie die Herstellung von Wurst zu sehen sind.[4] Auch bei diesen Darstellungen liegt der Vanitas-Gedanke nicht fern.[5] Die Tafel in

25

Schwerin zeigt keine Küche, sondern ein elegantes Interieur, ähnlich einem Vestibül mit einer Türöffnung und dem Blick auf eine klassizistische Fassade, die mit einem Basrelief geschmückt ist. Vornehm sind auch die jugendlichen Figuren in ihrer modischen und sehr kostspieligen Aufmachung. Das Mädchen trägt einen sogenannten „sac" aus Seide mit zierlichen Pflanzenmotiven. Die symmetrische, das Gesicht mit Locken umrahmende Frisur ist eine einfachere Variante der Haarmode à la Hurluberlu, die Ende der 1670er-Jahre aus Paris in die Niederlande gekommen war. Der Knabe trägt einen Rock aus schwarzer Seide, gefüttert mit Seidensatin, und darunter ein Wams ebenfalls aus Seidensatin. Ein Spitzenjabot ergänzt seine Garderobe. Das schmutzige und primitive Spiel dieser Kinder scheint im Widerspruch zur eleganten und vornehmen Umgebung zu stehen. Schmutzig ist in diesem Zusammenhang das richtige Adjektiv, da die Schweinsblase auch nach der Reinigung einen penetranten Geruch verbreitete. Daher wird diese Szene hinsichtlich Geschmack und Hygiene wahrscheinlich auch damals schon recht eigenartig angemutet haben. Schalcken hatte sich zwar in dieser Schaffensphase für eine vornehme Ästhetik entschieden, doch unterschätzt man sein intellektuelles Gespür und besonderes Talent für die Erfindung einer passenden Ikonografie, wenn man annimmt, dass er deshalb jedes ihn ansprechende Thema gedankenlos in diese Form gegossen hätte. Zweifelsfrei sind in diesem Gemälde der reiche Schmuck und die teure Kleidung funktional und eine bewusste Ausschmückung des Vanitas-Konzeptes.

Doch neben Qualitäten wie der hervorragenden Wiedergabe unterschiedlicher Materialien ziehen den Betrachter dieses Gemäldes vor allem der fröhliche Ton und die meisterhafte Bildregie in seinen Bann. Wie in vielen anderen Genrebildern wählte Schalcken auch hier gekonnt den darzustellenden Moment. Der Lausbub freut sich schon diebisch auf den zu erwartenden Knall, und die von seinem Gesicht abzulesende Vorfreude bewirkt, dass auch der Betrachter sich darauf vorbereitet, obwohl natürlich ein Gemälde niemals selbst ein Geräusch produzieren kann. Es ist ein weiterer Beweis für Schalckens Genialität, dass er diese Drohung dennoch spürbar darzustellen verstand. **ES**

**LITERATUR** Hoet 1752, Bd. 1, S. 451, Nr. 59; Best. Kat. Schwerin 1792, Nr. 168; Best. Kat. Schwerin 1821, Nr. 90; Downes 1822, Nr. 22; Smith 1842, Nr. 15; Best. Kat. Schwerin 1882, Nr. 934; Best. Kat. Schwerin 1885, S. 18; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 168; Best. Kat. Schwerin 1962, Nr. 313; Best. Kat. Schwerin 1982, Nr. 319; Moiso-Diekamp 1987, S. 460, Nr. A6; Beherman 1988, Nr. 168 (als Pendant zu seiner Nr. 183); Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 200 f.; Ausst. Kat. Dessau/Schwerin 2010, S. 200 f.; Best. Kat. Schwerin 2010, S. 201.

1 Zu dem vor allem in der Moral- und insbesondere Emblemliteratur anzutreffenden Brauch, Kinderspiele mit moralisierenden Gedanken zu verbinden, siehe z. B. Durantini 1979, S. 244–264.
2 Der vielgelesene Dichter und Erzmoralist Jacob Cats und – etwas später – Jan Luiken verwendeten das Motiv von Kindern mit Schweinsblasen als Metapher für die Nutzlosigkeit und Vergänglichkeit des irdischen Daseins. Siehe Ausst. Kat. Amsterdam 1976, S. 118.
3 Zu diesem Gemälde siehe Baer 1990, Nr. 49.
4 Von allen Künstlern hat sich Isaac van Ostade am häufigsten mit diesem Thema beschäftigt, siehe Ausst. Kat. Haarlem/Hamburg, 2003, Nr. 51.
5 In einem frühen Gemälde von Schalcken, das stilistisch noch eng mit Dous Arbeiten verbunden ist und auch auf ein konkretes Werk von Dou zurückgeht, sehen wir einen Knaben mit einer halb aufgeblasenen Schweinsblase und ein Mädchen, das recht suggestiv Würste füllt. Interessant ist, dass Schalcken hier dem Thema eine betont andere Wendung gibt, denn die Szene besitzt einen unverkennbar erotischen Charakter (Beherman 1988, Nr. 166).

*Sinnlichkeit und Illusion*

## 26

### *Junge mit Pfannkuchenmaske, 1670–80*

Signiert oben rechts: *G.Schalcken*
Eichenholz, 19,8 × 15,7 cm
Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. HK-237
[nur in Köln ausgestellt]

**PROVENIENZ** Verst. Josua van Belle, Rotterdam, 6. 9. 1730, Nr. 80 (*fl* 155); Verst. Baron Schönborn, Amsterdam, 16. 4. 1738, Nr. 46 (*fl* 300, an Anthonie Rutgers für Valerius de Roever: *Een Jongetje in een Nisje, houdende een Pannekoek in zyn Hand, ongemeen konstig*); Slg. Valerius de Roever (†), Delft (Roever-Inventar in der Universitätsbibliothek Amsterdam Nr. 120); von Roevers Witwe Cornelia van der Dussen 1750 verkauft an Slg. Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel 1750–1799 (Inventar 1749 ff. Nr. 612, 1783–99, Nr. 118); Slg. König Jérôme Napoléon, Kassel 1808–1814 (später daraus verschollen, vgl. Inventar Kassel 1816 ff., unter Nr. 612); Slg. Nicolaus Hudtwalcker, Hamburg 1854; erworben aus der Slg. Hudtwalcker-Wesselhoeft, Hamburg 1888.

Unvermittelt und mit spitzbübischem Lächeln blickt uns ein Junge aus einer steinernen Fensternische entgegen. Gerade scheint er einen frisch gebackenen Pfannkuchen auf dem Zinnteller herbeigetragen zu haben, den er uns nun mit spitzen Fingern präsentiert. Vier hineingeknabberte Löcher formen ein Maskengesicht. Die Schürze um seinen Bauch lässt uns in dem Jungen nicht nur den schelmischen Inventor des Pfannkuchengesichtes vermuten, sondern auch den Bäcker. Ansonsten ist er elegant gekleidet mit einer seidig-glänzenden braunen Jacke mit hellblauen Ärmelumschlägen über einem weißen Hemd, das ein Bändchen an der Manschette ziert. Vornehm wirkt auch der schräg hinter ihm aufgespannte blaue Samtvorhang, der dekorativ über die Brüstung drapiert ist. Er gewährt Einblick in ein mit Gemälden geschmücktes, vornehmes Interieur im Hintergrund.

**26.1** *Christiaen van Couwenbergh, Lachender Junge mit Pfannkuchen (Privatbesitz)*

Nur schwer kann man sich als Betrachter dem amüsanten Pfannkuchen-Motiv entziehen, das in der Beliebtheit des *pannekoekens* als niederländisches Nationalgericht wurzelt. Wie die Waffel, die auf anderen Bildern Schalckens eine Rolle spielt (vgl. Kat. Nr. 33) wurde der Pfannkuchen traditionell zum Dreikönigstag und Karnevalsdienstag in großen Mengen verzehrt. Es verwundert daher nicht, dass ihn zahlreiche volkstümliche Lieder und Verse besingen[1] und er in Genregemälden auftaucht.[2]
Kinder waren auf diesen Bildern unverzichtbare Protagonisten, sei es als Pfannkuchenbäcker[3] oder als fröhliche Genießer beim typischen Griff mit einer Hand nach dem Backwerk, kurz vor dem lustvollen Verzehr (Abb. Kat. Nr. 26.1).
Den kindlich-originellen Einfall, ein Gesicht hineinzubeißen und den Pfannkuchen als Maske zu präsentieren, bringt jedoch offenbar erstmals Schalcken ins Bild. Doch geht sein Anliegen über die Darstellung einer populären Delikatesse und deren Genuss hinaus. Im Mittelpunkt steht das spielerische Nachahmen der Natur (Imitatio) durch ein naives Maskengesicht, das zum Erschrecken des Gegenübers ebenso taugt wie zum täuschenden Versteckspiel.
Peter Hecht interpretierte das außergewöhnliche Motiv als ironischen Verweis auf ein beliebtes Element der Nischenbilder seines Lehrers Gerrit Dou: das vielzitierte Relief des flämischen Bildhauers François Duquesnoy unterhalb der Brüstung. Putti provozieren hier einen Ziegenbock mit einer vorgehaltenen Theatermaske. Hecht sieht in Schalckens Pfannkuchenmaske eine mit Dous Relief vergleichbare Stellungnahme zur sog. Paragone-Debatte um die Überlegenheit von Skulptur oder Malerei, „well knowing that no sculptor could ever make a pancake quite as good as his."[4] Zugleich weist Hecht auf die Maske als traditionelles Attribut der Malerei (Pictura) hin, als Symbol ihrer augentäuschenden Kraft.[5] Mit dieser allegorischen Interpretation korrespondiert der *ongemeen konstig(e)* Illusionismus des Gemäldes. Schon die Fensternische mit dem drapierten Vorhang überspringt scheinbar die Bildgrenze zum Betrachter, ein konstitutives Element der Kunst seines Lehrer Dou. Ähnlich überzeugend-plastisch erfasst Schalcken die Details, z. B. die knusprig-gebackenen Teigränder, die dem sprichwörtlichen „flach wie ein Pfannkuchen" eindeutig widersprechen.[6]
Neben diesen Anspielungen auf kunsttheoretische Überlegungen gehört jedoch auch die Verwendung der Maske zum Erschrecken des Gegenübers und zum täuschenden Versteckspiel

**26** (Originalformat)

zur Bildidee. Gut vorstellbar, dass der Junge sich im nächsten Moment die Maske vor sein Gesicht hält oder – so legt es seine Neigung nach rechts nahe – gerade hinter ihr hervorschaut und über den gelungenen Scherz lacht. Das schon aus der Antike bekannte Motiv des „Putto mit Maske" griff Jacob Cats in einem Emblem auf. Es vergleicht die Furcht des Kindes vor der Maske mit der Furcht des Liebhabers vor Zurückweisung und letztlich mit der Angst des Menschen vor dem Tode – obwohl doch die Maske bei genauem Hinsehen nur ein Grund zum Lachen sei.[7]

Eine weitere Inspirationsquelle könnten Darstellungen des Liebesboten Amor sein, der sich hinter einer Maske versteckt und die Liebenden beobachtet.[8] Die Möglichkeit, getarnt durch die Maske verbotene Szenen zu beobachten, ohne das Gefühl zu haben, fremden Blicken ausgesetzt zu sein, greift ein Gerard Hoet I. (1648–1733) zugeschriebenes Gemälde auf.[9] Hier sitzt ein tändelndes Liebespaar neben einem Stapel Pfannkuchen und wird dabei von einem Kind beobachtet, das sich eine Pfannkuchenmaske vors Gesicht hält. Derartige amouröse Hinweise und das ironische Spiel mit dem Voyeurismus des Betrachters gehören essentiell zur Kunst Schalckens.[10]

Zusammenfassend schließen sich die erwähnten Deutungen zu einer Allegorie des Gesichtssinnes zusammen: Sehen, Imitieren, Täuschen – Schalcken präsentiert sie mit entwaffnendem Kinderlachen.[11] AS

**LITERATUR** Roever-Inventar 1738 (vgl. Moes 1913, S. 24, Nr. 120); Verzeichnis Kassel 1783, Nr. 118; Hoet 1752, Bd. 1, S. 358, Nr. 80, S. 510, Nr. 46; Terwesten 1770, S. 20, Nr. 46; Smith 1833, Nr. 18; Slg. Kat. Hudtwalcker 1854, S. 72; Slg. Kat. Hudtwalcker 1861, S. 169; Best. Kat. Kassel 1888, S. XLVI; Leithäuser 1889, S. 49; Best. Kat. Hamburg 1907, Nr. 34; HdG 1912, Nr. 140; Moes 1913, S. 13, 24, Nr. 120; Best. Kat. Hamburg 1918, Nr. 237; Best. Kat. Hamburg 1921, S. 147 f.; Best. Kat. Hamburg 1930, S. 139; Best. Kat. Hamburg 1956, S. 134; Best. Kat. Hamburg 1966, S. 140, Nr. 237; Ausst. Kat. Brüssel 1971, Nr. 94; Beherman 1988, Nr. 155; Ausst. Kat. Amsterdam 1989, Nr. 40; Best. Kat. Hamburg 2001, Nr. 237; Hecht 2002, S. 196 f.; Richardson 2011, S. 4; Hadjinicolaou 2014, S. 234 f.; Hecht 2014, S. 244 f.; Aono 2015, S. 192.

1 Vgl. Moor 2001.
2 Ein frühes Beispiel stellt Pieter Aertsens *Pfannkuchenküche* von 1560 dar (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen).
3 Vgl. Jan Steen, *Kinder beim Pfannkuchenbacken*, 1662–65, Kopenhagen, Nivaagards Malerisamling.
4 Hecht 2002, S. 196; Hecht 2014, S. 244 f.
5 Hecht in Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 196, Anm. 2.; vgl. z. B. die *Allegorie der Malkunst* von Frans van Mieris d. Ä., 1661, Los Angeles/Malibu, The J. Paul Getty Museum.
6 „Zo plat als een pannekoek van den Vastenavont", charakterisierte beispielsweise Weyerman 1729/69, Bd. 3, S. 44, ein Porträt Schalckens im Vergleich mit einem Werk Arent de Gelders, vgl. Hadjinicolaou 2014, S. 234 f.
7 J. Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, Middelburg 1618, Emblem 26, später aufgenommen in die *Sinne- en Minnebeelden*; vgl. zur Deutung des Emblems im Sinne der Stoa Leuschner 1997, S. 27–30.
8 Vgl. z. B. Caspar Netscher, *Jupiter und Callisto*, 1672–75, verschollen, Wieseman 2002, Nr. 137.
9 Dokumentiert im Auktionskatalog Felix Fleischhauer, *Gemälde erster alter Meister aus württembergischem Schlossbesitz,* Stuttgart, 24.–25. 4. 1928, Nr. 30 mit Abb. (für den Hinweis danke ich Guido Jansen).
10 Siehe zum galanten Spiel mit der Maske im 17. Jahrhundert in London: Heyl 2004, S. 305 ff.
11 Vgl. die Verwendung einer Theatermaske auf Schalckens *Junge mit Gipsmaske* in Braunschweig als Hinweis auf den Tastsinn (Abb. 37).

## 27

## *Der Schinkenesser, 1670–75*

Signaturfragmente unten rechts
Eichenholz, 23,8 × 18, 5 cm
Prag, Národní galerie v Praze, Inv. Nr. DO 4574

**PROVENIENZ** Verst. Jean-Baptiste-François de Montullé (oder: Charles Billard de Belisard), Paris, 22. 12. 1783, Nr. 20 (1. 100 livres an Jean Baptiste Pierre Lebrun); Verst. Michel Vauthier/Wautier, Paris (Paillet/Delaroche), 9. 6. 1797, Nr. 27 (600 fr an Noudons/Naudou); Verst. Paris (Lebrun), 23. 11. 1801, Nr. 90; Verst. Alexandre-Louis Roëttiers de Montaleau et al., Paris (Paillet/Delaroche), 24. 7. 1802, Nr. 142 (411 fr an Jacques Langlier); Verst. Auguste-Louis-César-Hipolite-Théodore de Lespinasse d' Arlet de Langeac, e. a., Paris (Paillet/Delaroche), 16. 7. 1803, Nr. 281 (395 fr an Lord Yarmouth, den späteren 3. Marquess of Hertford); Verst. Francis Charles Seymour-Conway, 3rd Marquess of Hertford, London (Christie's), 20. 2. 1807, Nr. 36 (£ 23,1, nicht verkauft); erneut: London (Christie's), 4. 7. 1807, Nr. 89 (£ 21 an John Webb); 1807 – offenbar 1829 Slg. John Webb Esq.; (?) aus dieser Slg. Verst. William Smart, London (Christie's), 11. 3. 1808, Nr. 76 (£ 16,16, nicht verkauft); Verst. London (Christie's), 31. 5. 1809, Nr. 57 (£ 15,15, nicht verkauft); erneut London (Christie's), 25. 5. 1810 (£ 10,10, nicht verkauft); erneut London (Phillips), 30. 5. 1821, Nr. 95 (£ 15,4, nicht verkauft); erneut Phillips, London, 1. 6. 1822, Nr. 95 (£ 12,1, nicht verkauft); erneut London (Phillips), 11. 6. 1829, Nr. 186 (£ 7,11 an Woodin); Verst. Slg. G. Morant, Esq., London (Phillips), 19. 5. 1832, Nr. 75 (an Fletcher); Familie Coulson, Verst. London (Christie's), 15. 1. 1876, Nr. 49; 1926 Galerie André, Prag, ausgestellt im Künstlerhaus Brünn; vor 1945 Sammlung Heinrich Schicht, Aussig an der Elbe; seit 1945 Nationalgalerie Prag.

Die Darstellung von Delikatessen und kulinarischen Erlebnissen faszinierte Schalcken ganz offensichtlich. Wiederholt zeigt er in den 1670er- und 1680er-Jahren Einzelfiguren, die wir im Augenblick des Genusses stören oder die uns einen solchen offerieren (vgl. z. B. Kat. Nr. 28, 33, 62). Der Protagonist des hier behandelten

Gemäldes hat sich ein mundgerechtes Stück von einer Schinkenkeule abgeschnitten. Erwartungsfroh zurückgelehnt ist er im Begriff, es schwungvoll in den offenen Mund zu stecken. Die weit geöffneten Augen und hochgezogenen Augenbrauen verraten die Überraschung, die der hinzugetretene Betrachter ihm beschert.

Das Motiv erinnert auf den ersten Blick an das unschickliche Benehmen bäuerlich-derber Genrefiguren. Schalckens Modell besitzt jedoch eine feinere Note. Sie erweist sich bereits an dem Kostüm mit geschlitztem Seidenjackett, Samtumhang, Spitzenkragen und Hut. Sehr exquisit ist der brauntonige Farbklang. Er erinnert an die monochrome Malerei der zurückliegenden Generation.[1] Doch das rötliche Inkarnat, das ockerfarbene Jackett und das Cremeweiß von Kragen und Hemd stechen heraus und leuchten mit edlen Glanzlichtern. Eine sehr subtil gewählte Farbkombination bildet der dunkelviolette Umhang mit dem roséfarbenen Futter des Jacketts. Auf den Betrachter um 1675 musste die Aufmachung in Schnitt und Farbe geckenhaft-komödiantisch wirken. So war z.B. der spitz zulaufende Hut kurzfristig zwischen 1660 und 1663 hochaktuell, um dann sehr plötzlich wieder aus der Mode zu kommen.[2] Der *Schinkenesser* wird damit klar der Gegenwart enthoben und als fiktionale Figur erkennbar, die mit ihrem Aussehen und Benehmen eine amüsante Geschichte erzählt.

Ein unmittelbares Vorbild für die Darstellung der Halbfigur bietet ein Gemälde des Utrechter Caravaggisten Gerrit van Honthorst (1592–1656). Der *Schinkenesser*, der u.a. durch einen Kupferstich von Cornelis Bloemaert II. verbreitet wurde und in zahlreichen Kopien vorliegt, dürfte auch Schalcken bekannt gewesen sein (Abb. Kat. Nr. 27.1).[3] Mit offenem Mund, die Keule in der Rechten, Messer und Schinkenstück in der Linken, präsentiert sich Honthorsts Protagionist in gleicher Pose und Beleuchtung wie Schalckens Gourmet. Doch verleiht Honthorst seinem Helden mit der entblößten Schulter und dem Federbarett, dem faltigen Altersgesicht und dem Krug im Arm eine derbere und provokantere Note. Die Interpretation seiner Komposition als Darstellung des Geschmackssinnes[4] ließe sich auch auf Schalckens Gemälde übertragen. Die Bildunterschriften der verschiedenen Kupferstiche vermitteln einen Eindruck von der Auffassung des Motivs: „Ich bin gesund und habe außerdem guten Appetit. Dies sind die rechten Pillen für meinen Magen" – „Tabak und Tee ist Nahrung, sagte unser dummer Piet / aber ich sage Schinken und Bier, das schmiert die Kehle schön."

Eine weitere Interpretation verrät ein Epigramm, das John Elsum 1704 zu Honthorsts Gemälde verfasste:

**27.1** *Cornelis Bloemaert d.J. nach Gerrit van Honthorst, Der Schinkenesser (Cambridge, Harvard Art Museums)*

*A Rustick feeding on a Hoch of Bacon; by Honthust (sic!)*
*A very pleasant Head (in sooth) / Exceeding merry 'bout the Mouth. / The Boor a sav'ry Bit has got, / And under's Arm he hugs a Pot; / Forgets the Plough, and all its Care, / Thinking on nothing but high Fare; / Is now a Prince, and free from Pain, / But after Eating is a Clown again.*

Der *Schinkenesser* zeigt Schalcken im Dialog mit älteren Bildtraditionen, die er auf originelle Weise dem zeitgenössischen Geschmack anpasst. Dies gilt für das Motiv und den Malstil ebenso wie für das Format. Aus dem lebensgroßen Halbfigurenbild des Utrechter Caravaggisten wurde ein kleinformatiges Kabinettstück. Honthorsts derber Alter wird bei Schalcken zum Kavalier, das monochromen Braun des Bauerngenres verwandelt sich in ein subtiles Farbspiel mit Glanzeffekten. Auch das Still-

**27** **(Originalformat)**

lebenmotiv, der Silberteller mit dem Senfklecks und dem angebissenen Brötchen, darf als Zitat der „alten Meister" begriffen werden.[5] Hierin spiegelt sich die große Vorliebe auf dem damaligen Kunstmarkt für „oude meesters", der Schalcken klug entgegenkam.[6]
Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts besitzt das Gemälde unter dem Titel *Mangeur de jambon* eine reiche Versteigerungs- und Spekulationsgeschichte.[7] Die Kataloge werden dabei nicht müde, das Werk als eines der *chefs-d'œuvre* (1783) zu bezeichnen und die *grande finesse*, das *sujet plaisante & de caractère* (1797) zu loben. Umtriebig verweist man auf die *reputation justement meritée* (1801) und charakterisiert das Bild zutreffend als *beautiful cabinet picture, in his most true and exquisite manner* (1807). Minutiös gemalte Details wie die Garnnähte an den Ärmelschlitzen, der gelockerte Faden an der Hutquaste oder die vielfältigen Spiegelungen im Silberteller rechtfertigen diese Einschätzung uneingeschränkt. AS

LITERATUR Smith 1833, Nr. 45; HdG 1912, Nr. 110; Ausst. Kat. Prag 1961, Nr. 108; Šip 1963, S. 103; Beherman 1988, Nr. 134; Best. Kat. Prag 2012, Nr. 396 (mit ausführlicher Literatur).

1 Vgl. Seifertová in: Best. Kat. Prag 2012, S. 404.
2 Vgl. Ausst. Kat. London/Den Haag 2007, S. 80.
3 Leinwand, 83 × 69 cm, ca. 1622/23, Avignon, Musée Calvet. Judson/Ekkart 1999 unter Kat. Nr. 234 erwähnen mehrere Kopien nach dem Gemälde; auch der 1625 datierte Kupferstich von Cornelis Bloemaert II. (213 × 157 mm, Roethlisberger 1993, Nr. CB 2) wurde mehrfach kopiert, als Gemälde, Zeichnung und Kupferstich. Vgl. zu einer weiteren möglichen Bloemaert-Inspiration für Schalcken Kat. Nr. 19.
4 Ekkart/Judson 1999, S. 187.
5 Vgl. z. B. das *Stillleben mit Schinken und Senfkrug* von Pieter Claesz, 1642, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. A 543.
6 Vgl. zum Sammlergeschmack ab 1670 Aono 2015, S. 22 ff.
7 Hervorzuheben ist hierbei John Webb, Esq., der das Bild in den Jahren 1807–29 hielt und als häufiger Käufer und Verkäufer von Gemälden bei Christie's und Phillips in London dokumentiert ist (vgl. Getty Provenance Index Database).

## 28

## *Junge Dame mit Zitrone, 1680–85*

Signiert unten mittig: *G· Schalcken*
Eichenholz, 23 × 18 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-2339, erworben mit der Unterstützung der Vereniging Rembrandt

PROVENIENZ[1] Vor 1731 Slg. Lériget de la Faye (1674–1731), Paris, Inv. Nr. 80: Une femme qui coupe un citron (250 liv.);² im Erbgang an Comtesse de Verrue (1670–1736), Paris, Inv. Nr. 294²; Verst. Slg. Blondel de Gagny, Paris, 10. 12. 1776, Nr. 171 (1.312 livres an Langlier); Verst. Slg. Dulac en Lachaise, Paris (Paillet/Chariot), 30. 11. 1778, Nr. 411 (1.040 livres an M. Dubois); Verst. Slg. Abée de Juvigny, Paris, 1. 12. 1779 (1.361 livres); Verst. Claude-Florentin Sollier, Paris (Remy), 3. 4. 1781, Nr. 99 (10 pouces, 6 lignes × 8 pouces, an François-Antoine Robit, 599 livres 19); Verst. François-Antoine Robit, Paris (Lebrun) 6. 12. 1800, Nr. 117 (8 × 6 pouces, nicht vollzogen); erneut (?) 18. 5. 1801, Paris (Paillet), Nr. 137 (10 d × 8 d, 28 × 22 cm, 820 fr, an Jacques Jaufret für Michael Bryan); Verst. Michael Bryan, 6. 11. 1801–31. 5. 1802, London, Nr. 62; Verst. Slg. de Smeth van Alphen, Amsterdam, 1.–2. 8. 1810, Nr. 92 (fl 400 an Jeronimo de Vries für L. J. van Winter); 1810–1822 Slg. Lucretia Johanna van Winter (1785–1845), Amsterdam; 1822–1847 Slg. Six van Hillegom-van Winter, Amsterdam; 1847–1899/1905 Slg. Jan Pieter Six van Hillegom und Pieter Hendrik Six van Vromade, Amsterdam; 1908 Ankauf für das Rijksmuseum Amsterdam.

Den Kopf kokett zur Seite geneigt blickt uns eine vornehm gekleidete junge Dame mit hochgezogenen Augenbrauen unvermittelt in die Augen. Über eine Balustrade hinweg bietet sie uns eine auf der Messerspitze aufgespießte Zitronenscheibe an. In ihrer Rechten hält sie einen Silberteller mit einer spiralförmig abgeschälten Zitrone. Dieses Stilllebenmotiv besaß eine ebenso dekorative wie nützliche Funktion. Denn traditionellerweise säuerte man mit einer im Pokal drapierten Zitrone den Wein. Ein solches Weinglas mit Zitrone zeigt Schalcken auf einem anderen Gemälde in der Hand eines lachenden Zechers.[3] Die hier dargestellte Dame versetzt uns somit in die Rolle eines Gastes, dem sie graziös eine Fruchtscheibe für sein Glas offeriert. In umgekehrter Rollenverteilung bietet ein Kavalier *Das Zitronenscheibchen* auf dem gleichnamigen Bild von Jacob Ochtervelt (1634–1682) einer Dame an (Abb. Kat. Nr. 28.1).[4]
Der moralische „Beigeschmack" der Zitrone, die der Gesundheitslehre des 16. und 17. Jahrhunderts zufolge eine mäßigende Wirkung ausübte, bestand in der Aufforderung zum maßvollen Genuss. Gleichzeitig symbolisierte der Gegensatz zwischen ihrem verlockend-gelben Äußeren und dem sauren Inneren die Warnung vor der trügerischen Verführung durch das Auge und den bitter-süßen Aspekten der Liebe.[5]
In Kombination mit dem appetitlichen Anblick der jungen Schönen ergibt sich ein pikant-anzüglicher Doppelsinn. Nicht nur ihre

**28.1** *Jacob Ochtervelt, Das Zitronenscheibchen (München, Alte Pinakothek)*

**28.2** *Laureys Goubau, Junge Dame mit Zitrone (Verbleib unbekannt)*

verführerische Geste, sondern auch ihr reizvolles Dekolleté mit der sich kräuselnden Haarlocke, der Glanz ihrer Augen und das Schimmern des seidigen Gewands ziehen die Blicke des Betrachters auf sich. Eine spotlichtartige Beleuchtung von vorne links verleiht der jungen Dame in ihrem attraktiven Farbklang von Blau-Gelb-Rot besondere Brillanz. Vor den gedämpften Tönen des Hintergrundes mit dem Ausblick auf eine Kirche in abendlicher Herbstlandschaft tritt ihre Figur mit geradezu dreidimensionaler Plastizität hervor. In augentäuschendem Illusionismus erfasst Schalcken die Spiegelungen im Silberteller, die weiche Textur des Samtkissens oder die Transparenz des Fruchtfleisches der Zitrone. Wie schon Beherman bemerkte, besitzt die junge Frau auffällige Ähnlichkeit mit den Gesichtszügen von Schalckens Gattin Françoisia und ihren charakteristischen hohen Wangenknochen. Zum Vergleich bietet sich insbesondere das Bildnis aus dem Hochzeitsjahr an (Kat. Nr. 2). In typisierter Form nutzte der Künstler die vertraute Physiognomie mehrfach als Modell seiner Genrefiguren.

Das originelle Motiv traf auf ein breites Echo. Dies belegen Repliken bzw. Kopien und Adaptionen.[6] Eine möglicherweise von Schalcken selbst stammende, heute an Arnold Boonen zugeschriebene Version, in der ein Teppich das Kissen ersetzt und eine zusätzliche gestreifte Draperie auf der Balustrade liegt, befindet sich in der Cheltenham Art Gallery & Museum (siehe Anm. 1). Ein Gemälde in Manchester (City Art Gallery, ehemals Assheton Bennet Collection) kombinierte offenbar diese Variante mit einem Nischenbild von Gerrit Dou, der *Dienstmagd am Fenster.* Schalckens Zitronendame tritt dabei an die Stelle von Dous Magd.[7] Wem sich die Idee zu diesem Schalcken-Dou-Pasticcio verdankt, ist unklar. Die weicheren Züge der Dame und das Stillleben lassen erneut an den Schalcken-Schüler Boonen denken.[8] Diese erweiterte Komposition kopierte wiederum der um 1641 bis ca. 1700 in Antwerpen belegte Laureys Goubau mit leichten Variationen (Abb. Kat. Nr. 28.2)[9] sowie ein weiterer (flämischer?) Nachfolger.[10] Diese Wiederholungen belegen beispiel-

28 (Originalformat)

haft die Massenproduktion von Gemälden, die im Auftrag von Kunsthändlern seinerzeit nach Vorlagen berühmter Meister für den Export nach Frankreich, Österreich, Spanien und Portugal geschaffen wurden.[11] AS

LITERATUR Buchanan 1824, Bd. 2, S. 68; Smith 1833, Nr. 23; Blanc 1861, Bd. 2, S. 8; Cat. Six 1900, S. 27, Nr. 133; Wurzbach 1910, S. 568; Best. Kat. Amsterdam 1911, Nr. 2144a; HdG 1912 Nr. 120; Best. Kat. Amsterdam 1976, Nr. A 2339; Best. Kat. Den Haag 1982, Nr. 116; Best. Kat. Den Haag 1992, Nr. B 1548; Beherman 1988, Nr. 148; Priem 1997a, S. 134; Priem 1997b, Nr. 36; Beckmann 2014, S. 148f., 281.

1 Die angegebene Provenienz des Gemäldes von 1776 bis 1802 lässt sich nicht zweifelsfrei auf das Amsterdamer Bild beziehen, da mehrere Fassungen des Motivs existierten. Einen Hinweis darauf bietet der Katalogtext der Verst. Claude-Florentin Sollier (Remy) 3.–7. 4. 1781, Paris, wo unter Nr. 99 eine *Dame mit Zitrone* von Schalcken im Format 28 × 22 cm beschrieben wird: Es sei dem Gemälde in der Sammlung Blondel de Gagny völlig gleich, so dass beide Werke als Originale des Künstlers gelten dürften (möglicherweise identisch mit dem Bild in der Art Gallery Cheltenham, Eichenholz, 29 × 21,7 cm, Inv. Nr. 1899. 1. 30, 1898 gestiftet von Charles Conrad Adolphus du Bois de Ferrieres, 3rd Baron de Ferrieres, zugeschrieben an Arnold Boonen). Letztgenanntes Bild erwarb der gleiche François-Antoine Robit, der erstmals am 6. 12. 1800 und dann erneut am 18. 5. 1801 in Paris die mit 21 × 16 cm offenbar kleinformatigere Fassung Schalckens zum Verkauf anbot. Dieses stamme nun direkt aus der Sammlung Blondel de Gagny. Die folgenden Versteigerungen in London, die sich allesamt mit der Herkunft aus der Robit-Sammlung rühmen, geben keine Bildmaße an, sodass unklar bleiben muss, auf welches Gemälde sie sich beziehen. Spätestens 1821 muss eine zweite Ex Robit-Fassung ihren Weg durch britische Versteigerungen angetreten haben: Verst. Raikes (Squibbs), 22. 6. 1821, Nr. 84; erneut 6. 6. 1829, London (Christie's) Nr. 24 (an Capt. Williams); Verst. Williams 25. 4. 1831, London (Christie's), Nr. 114; Verst. Daniel Wade Acraman, Esq, 22. 8. 1842, Bristol (Christie's), Nr. 61 (an J. Norton, ohne Herkunftshinweis). Vgl. auch das Schreiben von Burton F. Frederickson vom 2. 1. 1998 in der Bildakte des Rijksmuseums, der erstmals auf Unstimmigkeiten hinwies.
2 Vgl. Ziskin 2012, S. 102, 248. Im Verkaufskatalog der Slg. Verrue vom 27. 3. und 29. 4. 1737 möglicherweise Nr. 77, 128 o. 135.
3 Beherman 1988, Nr. 138, Verbleib unbekannt. Versteigerungskataloge verzeichnen themengleiche Gemälde als Pendants zu weiblichen Verführerinnen.
4 Um 1667, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek.
5 Vgl. Deckers 2011 und Beckmann 2014, S. 148f.
6 Vgl. auch Anm. 1; bei dem in der Verst. Pieter van den Bogaerde, Amsterdam, 16. 3. 1778, als Nr. 72 aufgeführten Gemälde handelt es sich entgegen Beherman 1988 und Priem 1997 a/b um eine Zweitfassung des Amsterdamer Bildes, mit etwas größerem Format (11,1/2 × 9 1/2 Daumen, d. h. etwa 29,5 × 24,4 cm). Zudem spricht der Katalog von einer jungen Dame, die in einer Nische mit flachem Rundbogen steht. Eine zweite Tafel mit dem Originalformat wurde am 2. 9. 1816 in Löwen aus dem Besitz des ehemaligen Bürgermeisters J. F. X. A. Baelemans de Steenwegen für 23 fr. an François-Xavier Robiano verkauft. Das RKD Den Haag dokumentiert eine vorgeblich signierte Replik mit etwas süßlicherer Physiognomie und anderen Draperien (ohne Angabe des Aufbewahrungsorts), möglicherweise identisch mit einer an Arnold Boonen zugeschriebenen Kopie (Holz, 29 × 21,7 cm). Diese gelangte 1898 als Schenkung aus der Sammlung Charles Conrad Adolphus du Bois de Ferrieres in die Cheltenham Art Gallery, Inv. Nr. 1899. 1. 30.
7 Eichenholz, 38 × 28 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.
8 F. G. Grossmann schrieb das Gemälde unter dem Titel *A Girl at a Kitchen Window Slicing a Lemon*, Holz, 37,6 × 30,7 cm, Willem van Mieris zu und erwähnt eine alternative Zuschreibung von Gudlaugsson an Laureys Goubau, Slg. Kat. Manchester 1965, Nr. 39.
9 Zuletzt 1992 nachgewiesen im Katalog von John H. Schlichte-Bergen Amsterdam, signiert, Eichenholz, 41 × 32,5 cm, wohl identisch mit: Verst. Wien (Dorotheum), 20. 5. 1987, Nr. 560, und dem am 5./6. 6. 1893 bei Heberle in Köln als Nr. 61 versteigerten Gemälde aus dem Nachlass der Reichsgräfin von Anrep-Elmpt zu Schwitten und Burgau. Die Bilderfindung durch den nur spärlich belegten, wenig originellen Goubau und eine Übernahme des Motivs durch Schalcken kann mit Beherman 1988, S. 242, ausgeschlossen werden.
10 Diese Adaption mit verändertem Frauentypus war bis 1940 mit der unzutreffenden Zuschreibung an Caspar Netscher im Musée d'Abbeville et du Ponthieu belegt (Melchior Brassauw?), Foto: RKD Den Haag.
11 Vgl. zu diesem Phänomen z. B. de Kinkelder 2005, S. 2012.

**29**

## *Junge Dame vor dem Spiegel, 1680–85*

Signiert oben rechts: *G.Schalcken* ·
Eichenholz, 19,8 × 15,5 cm
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv.Nr. WRM 2558

**PROVENIENZ** Vor/in 1752 Johan Diederiksz van Slingeland (1703–1757), Dordrecht, im Erbgang an Ehefrau Petronella van der Burch (1708–1790); Verst. Den Haag (Thierry & Mensing), 16.11.1790, Nr. 7 (*fl* 205 an van Cleef); Verst. Vincent Donjeux, Paris (Lebrun/Paillet), 29.4.1793, Nr. 281 (682 livres an Nicolas Lerouge); Verst. Fould, Srs Morice, Savaléte, Paris (Jean Baptiste Pierre Lebrun), 4.4.1799, Nr. 45 (391 fr); Verst. Alexandre-Louis Roëttiers de Montaleau, Paris (Paillet/Delaroche), 21.7.1802, Nr. 141 (649 fr an Wilkenson); Verst. R. L. Hinds, London (Christies's, Manson & Woods), 11.6.1870, Nr. 14 (106 Liber an Carstanjen); 1870–1936 Slg. Wilhelm Adolph von Carstanjen; 1936 Schenkung an das Museum.

Die kleine Tafel entfaltet ein komplexes Spiel der Ver- und Enthüllung und lässt uns als Betrachter zum Voyeur einer intimen Szene werden. Als Blickfang präsentiert sich eine junge Frau mit offenherzigem Dekolleté. Hemd und Brokatumhang sind von der rechten Schulter herabgeglitten.[1] Ins Dreiviertelprofil gedreht betrachtet sie sich wohlgefällig lächelnd in einem Spiegel – scheinbar ohne den Betrachter zu bemerken und doch kokett für ihn in Szene gesetzt. Der Spiegel lehnt abgewandt als Repoussoir am linken Bildrand und hält den Betrachter auf Distanz. Gleichzeitig lädt der hinter den Schnitzrahmen des Spiegels zurückgeschobene dunkelgrüne Vorhang zum verweilenden Blick ein. Draperien wie der rote Samt auf dem Tisch im Vordergrund, ein Wandteppich im Stil einer Verdüre sowie eine Mauernische[2] im Hintergrund rahmen das vornehme Ambiente. Sie zaubern in Verbindung mit dem indirekten Schein einer verborgenen Lichtquelle hinter dem Spiegel eine warme, sinnliche Stimmung. Sie nimmt die Atmosphäre des Anfang des 18. Jahrhunderts aufkommenden Boudoirs als einem femininen, erotisch aufgeladenen Rückzugsort vorweg.[3]
Ähnlich vielschichtig wie die Betrachtersituation sind auch die mit dem Spiegelmotiv verbundenen Bildtraditionen. Berühmte Kompositionen wie Tizians *Toilette der Venus* (um 1555, Washington, NGA) oder Hans von Aachens *Scherzendes Paar vor einem Spiegel* (nach 1596, Wien, KHM) kombinierten die sinnlichen Reize weiblicher Schönheit mit der Warnung vor Eitelkeit und Vergänglichkeit. Hendrick Goltzius illustrierte mit dem Motiv den Gesichtssinn (ca. 1598) und nutzte es später für eine *Allegorie der Malkunst* (1616). Zugleich erinnert der Spiegelblick an die mythologische Figur des Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt. [4]

**29.1** *Aert Schouman nach Godefridus Schalcken, Junge Dame vor dem Spiegel (Amsterdam, Rijksmuseum)*

Die Toilette vor dem Spiegel avancierte denn auch zu einem beliebten Thema der holländischen Genremalerei, zumal im Kreis der Leidener Feinmaler, für die das Spiel mit dem Augensinn und seiner Täuschung essentiell war.[5] Schalcken erweitert das Motiv noch um einen weiteren Aspekt mit haptisch-sinnlicher Note. Hierauf verweist die Geste der jungen Dame mit den vor dem Busen verschränkten Händen. Was auf den ersten Blick als eine kokette Anspielung auf die klassische Pose der *Venus pudica*, der schamhaften Venus wirkt, die in einem Moment der Überraschung ihre Blöße zu verdecken sucht, leuchtet auf der bekleideten Brust von Schalckens junger Schönen nicht recht ein (vgl. Abb. 41). Der Griff mit den Daumen an den Hemdsaum erinnert dagegen verdächtig an das Motiv des Floh- bzw. Läusekna-

**29** (Originalformat)

ckens, bei dem das Mädchen innehält – abgelenkt durch den Blick in den Spiegel und versunken in ihr Antlitz.[6] Vordergründig war die Flohsuche ein geläufiger Bestandteil der abendlichen Toilette und ein Zeichen von Reinlichkeit. Sie liefert dem Maler den Vorwand für die Entblößung des Dekolletés und die Entfaltung einer nächtlichen Szenerie. Zugleich birgt sie vielschichtige erotisch-amouröse Konnotationen, die Schalcken mit dem ihm eigenen Bildwitz in sein Bild einbrachte. Der Topos des amourösen Juckens und Verlangens, der in Gedichten der Zeit besungene Neid des Liebhabers auf den am Busen der Geliebten lebenden Floh, der Floh als Cupido oder die Anspielung auf Defloration[7] – schon Gerrit van Honthorst hatte um 1620 in seiner *Fröhlichen Flohjagd* (Dayton/Ohio, Dayton Art Institute) die narrativen Möglichkeiten des Motivs ganz explizit offengelegt. Schalcken verfährt hier subtiler und überlässt augenzwinkernd die Deutung dem Betrachter.

Aert Schouman (1710–1792) fertigte 1752 ein Mezzotinto-Blatt nach dem Gemälde (**Abb. Kat. Nr. 29.1**).[8] Schouman lernte bei einem Dordrechter Nachfolger Schalckens, Adriaan van der Burgh, besaß selbst Gemälde von Schalcken, zeichnete Kopien und war mit dessen Werk somit vertraut.[9] Das hier behandelte Bild war ihm offenbar in der Sammlung van Slingeland zugänglich, in der es im Entstehungsjahr des Mezzotinto dokumentiert ist, zusammen mit dem gleichformatigen Gemälde der *Zuckerschleckerin* (**Kat. Nr. 32**). Aus dieser gemeinsamen Provenienz schlossen Hofstede de Groot und Beherman auf einen Pendantzusammenhang, der allerdings kompositionell nicht überzeugt. Auch in der Malweise unterscheiden sich die beiden Werke. Im Gegensatz zu dem großzügigeren und flächigeren Farbauftrag des vermeintlichen Pendants zeichnet sich das Kölner Bild durch eine außerordentlich minutiöse Technik aus.[10] Der Pinselstrich ist hier bis zur Unsichtbarkeit vertrieben und nimmt den Formen jegliche Kontur. Die „nebulöse Unschärfe"[11] verleiht insbesondere dem im Licht erstrahlenden Inkarnat der jungen Dame eine verführerische, samtig-weiche Textur.

AS

**LITERATUR** Hoet 1752, Bd. 2, S. 406; Smith 1833, Nr. 67; Ausst. Kat. Köln 1876, Nr. 103; HdG 1912, Nr. 119 und 119 c; Best. Kat. Köln 1936, S. 93; Best. Kat. Köln 1938, S. 85; Ausst. Kat. Düren 1939, Nr. 25; Best. Kat. Köln 1941, S. 121; Ausst. Kat. Köln/Aachen 1946/47, Nr. 19; Ausst. Kat. Paris 1955, Nr. 45; Best. Kat. Köln 1967, S. 106; Best. Kat. Köln 1986, S. 77; Moiso-Diekamp 1987, Nr. E 11; Beherman 1988, Nr. 146; Ausst. Kat. Hokkaido 1997, Nr. 48; Ausst. Kat. Köln 1998, S. 41; Garland Streule 2011, S. 77, Anm. 63.

1 Die blaue Seide mit eingewebten Blattmotiven in Gold gehörte offensichtlich zum Requisitenfundus in Schalckens Atelier. Wir finden sie auf zahlreichen Gemälden mit unterschiedlicher Datierung in verschiedensten Funktionen wieder, als Teil des Kostüms oder als Vorhang (vgl. z. B. Kat. Nr. 51, 67).
2 Eine von Beherman hier erwähnte Statue ist nicht zu erkennen.
3 Vgl. zur Boudoir-Kultur Köhler 2004.
4 Schalcken widmete dem Thema mindestens ein Gemälde, 42,5 × 34,3 cm, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Louis Agassiz Shaw Bequest Fund, 1992. 335 (Beherman 1988, Nr. 36). HdG excerpts 480862 und 574239 dokumentieren kleinformatigere Fassungen.
5 Siehe zum Thema insbes. Sluijter 1988 und 1988/89. Eine ähnliche Platzierung des Spiegels findet sich in dem 1678 datierten themengleichen Gemälde von Frans van Mieris d. Ä. in Paris, Musée du Louvre.
6 Ein Pentimento zeigt, dass Schalcken den rechten Daumen bewusst enger an den Hemdsaum rückte. Beherman 1988 führt unter Nr. 186 eine zuletzt 1976 in der Sammlung G. Eschanzier in Wassenaar nachgewiesene, signierte Komposition Schalckens an, *Der Floh*, Leinwand, 41 × 33 cm, die ein junges Mädchen – offenbar das gleiche Modell wie auf dem Kölner Bild – im Kerzenlicht mit dem Daumen auf dem Hemdsaum bei der Flohsuche zeigt. Ein *Kaarslicht-effect. Een vrouwetje vangt vlooien uit haar keurs*, signiert, Holz, 38 × 28 cm, wurde am 23. 6. 1942 bei S. J. Mak van Waay in Amsterdam, Nr. 109, versteigert; *Eine auf dem Bette sitzende weibliche Figur, die sich mit Flohsuchen beschäftigt* wurde im Juli 1782 in Frankfurt als Werk von Schalcken durch Johann Christian Kißner verkauft, allerdings mit den ungewöhnlich großen Maßen: 111 × 64 cm (Getty Datenbank, Lugt 3455).
7 Vgl. ausführlich zur Ikonografie der Flohsuche: Wind 1978; Moffit 1987; Ausst. Kat. Amsterdam 1997, S. 368–372 mit weiteren Beispielen; Bergeron 2007; weitere Quellen nennt der Artikel Flohliteratur bei Wikipedia.
8 Vgl. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-1909-95/96, RP-P-OB-17. 302, 150 mm × 98 mm; vgl. *Brustbild eines Mädchens in bloßem Hemde vor dem Spiegel*, erwähnt bei Nagler 1871, S. 545, als „grosse Seltenheit"; möglicherweise identisch mit *Frau mit entblößter Brust, welche sich vom Ungeziefer reinigt, halbe Figur in einer Rundung, sehr seltenes Schabkunstblatt*, H 7Z, Br. 5Z 2L (Nagler, Neues Allgemeines Künstlerlexikon 1845, Bd. 15, S. 523); vgl. Bol 1991, S. 105.
9 Vgl. Auktion des Nachlasses 17./18. 10. 1792, Den Haag (Lugt 4591) sowie die Aufzeichnungen in seinem Memori und Kladboek, vgl. de Roever 1888, Ausst. Kat. Amsterdam 1961, Bol 1991. Mit Dank an Sander Paarlberg für die Zurverfügungstellung der Transkription beider Bücher.
10 Vgl. zu den technologischen Aspekten den ausführlichen Restaurierungsbericht von Caroline von Saint-George, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, April 2015.
11 De Vries 2005, S. 163, in Bezug auf Arnold Houbrakens Charakterisierung des Pinselstrichs mancher Nachfolger Gerrit Dous „als in een mist verdwynen" (1718/21, Bd. 2, S. 7).

## 30

### *Jüngling mit Cister, 1685–90*

Eichenholz, 20 × 15,5 cm
Privatbesitz, vertreten durch Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag

**PROVENIENZ** 20.–28.5.1777 Nachlassauktion Maria Philippina Jacoba, Baronesse Pieck van Seulen-Le Leu de Wilhem (1735–1777), Den Haag (Nr. 67, *fl* 21 an Wubbels); 29.10.1791 Nachlassauktion Johan Adriaan Versijden van Varick (*fl* 580 an Delfos, wahrscheinlich für Pieter van Winter); Sammlung Pieter de Winter (1745–1807), Amsterdam; im Erbgang an Anna Louisa Agatha van Winter-van Loon (†1877); Nachlassverkauf an Baron Ferdinand de Rothschild, Waddesdon Manor, oder Baron Edmond de Rothschild, Paris; bis 1971 James de Rothschild und Gattin, Waddesdon Manor; Verst. London (Christie's) 26.11.1971, Nr. 43; Verst. London (Christie's) 11.10.1985, Nr. 110 (an Thierry Beherman); aus dessen Nachlass Verst. London (Sotheby's) 14.12.2000, Nr. 53.

Die halbfigurige Darstellung eines Lautenspielers war ein populäres Motiv der Barockmalerei. In der Tradition von Caravaggios berühmtem *Jungen Lautenspieler* und der halbfigurigen Musikanten der Utrechter Caravaggisten schuf Schalcken eine charmante, eigenständige Interpretation auf kleinem Format. Sie bestiсht durch ihre Unmittelbarkeit und die intime Atmosphäre und weicht von den extrovertierten Posen und Blicken seiner Vorgänger ab.

**30.1** *Godefridus Schalcken, Dame beim Cisterspiel (Den Haag, Museum Bredius)*

Aus nächster Nähe schauen wir einem kleinen Jungen beim Spiel auf einer Cister[1] zu und werden im gleichen Augenblick zu seinem Zuhörer. Er erscheint formatfüllend vor einem neutralen Hintergrund und außer einer schmalen Holzplatte und einem Stützkeil, auf dem sein Arm ruht, lenken keine schmückenden Accessoires von seiner Figur ab. Scheinbar ohne den Betrachter zu bemerken, ist er versunken in sein Spiel: leicht nach rechts ins Bild gewendet, mit erhobenem Kopf, nach oben gerichtetem Blick und geröteten Wangen. Sein geöffneter Mund verrät, dass die Cister seinen Gesang begleitet. Schalcken porträtiert das charakteristische Anschlagen der Saiten mit einem Plektrum, einem Hornblättchen zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger des Knaben. Große Sorgfalt verwendete er auch auf die Gestaltung des Instruments mit der fein ziselierten Rosette auf dem Korpus, den doppelten Metallsaiten und dem geschnitzten, vergoldeten Kopf am Wirbelkasten. Minutiös charakterisiert der Künstler die verschiedenen Texturen, auf denen das von links oben einfallende Licht glänzende Reflexe hinterlässt: Das weich fließende Hemd mit gebauschtem Ärmel und gerüschtem Kragen, den samtigen Wams, das seidige Barett, das gelockte Haar, das zarte Inkarnat. Sehr delikat ist der verwendete Farbklang aus Sekundärfarben: das Violett des Baretts, das Grün des Wamses und das Orange des Seidenbands an der Cister.

Die schon aus der mittelalterlichen Malerei bei musizierenden Engeln[2] vertraute Cister zählte nach einer Blüte im 16. Jahrhundert zur Entstehungszeit des Gemäldes eher zu den volkstümlichen Instrumenten im Bereich der Amateurmusik. Durch die offene Stimmung und kleinen Abmessungen war das Spiel leicht zu erlernen. Sie war daher sehr beliebt beim häuslichen Musizieren. Nicht selten bezeichnen zeitgenössische Quellen die Cister auch als „Jungfer-Instrument."[3] In der Tat begegnet man in den holländischen Genrebildern weiblichen Cisterspielerinnen, während Männer zumeist mit der mächtigeren Laute dargestellt werden. Schalckens *Dame beim Cisterspiel* (**Abb. Kat. Nr. 30.1**) liefert ein Beispiel.[4] Auch für einen Knaben war die Cister offenbar das geeignete Instrument. Gleichwohl enthebt Schalcken seinen Musikanten durch die Fantasietracht *„à l'espagnol"* der Realität. Beherman sah hier Inspirationen von Figuren der Commedia dell'arte.

Schalcken besaß offenkundig eine Vorliebe für kindliche Modelle, wie es auch weitere Genrebilder und Tronieköpfe bezeu-

30 (Originalformat)

gen.[5] Deren unverstellte, arglose Ausstrahlung kam seiner künstlerischen Strategie entgegen, nämlich den Blick des Betrachters mit direkter Ansprache und emotionaler Unmittelbarkeit zu fesseln. Nicht ungern stellte er sich offenbar auch der Aufgabe des Kinderporträts, dem er trotz aller formellen Anforderungen eine kindlich-naive Scheu zu verleihen wusste. Ein Beispiel liefert das um 1702 entstandene *Porträt der Kinder Le Leu de Wilhem* (Kat. Nr. 55). Der *Cisterspieler* ist vor 1777 im Besitz der Schwiegertochter eines der Dargestellten nachgewiesen und gelangte somit vielleicht bereits zu Lebzeiten Schalckens in den Familienbesitz.

Eine formatgleiche Komposition – *Ein kleiner Junge, der mit großem Vergnügen eine Gitarre bespielt* – möglicherweise eine Replik des hier behandelten Bildes, ist bereits 1727 in der Sammlung von Philippe Duc d'Orleans in Paris belegt und wurde 1793 nach England verkauft.[6] AS

**LITERATUR** Smith 1842, Nr. 7; HdG 1912, Nr. 113; Beherman 1988, Nr. 156; Priem 1997a, S. 196; Priem 1997b, S. 221, 224, 230.

1 Cister bezeichnet übergreifend ein Zupfinstrument aus der Familie der Kastenhalslauten. Unter den vielfältigen Bauformen findet sich das dargestellte Instrument bei Athanasius Kirchner in seiner *Musurgia universalis* von 1650 als *Cythara Germanica et Italica* verzeichnet, was sich mit den Bezeichnungen in alten Inventaren für diesen Instrumententyp deckt. Bei dem *Speelende Jongeling op de Guitar*, in der Art von Schalcken, das für einen niedrigen Preis am 22. 12. 1801, Nr. 11, in Amsterdam versteigert wurde, könnte es sich um eine Kopie des Motivs gehandelt haben. Die Herkunft aus der Sammlung des bekannten Amsterdamer Organisten und Komponisten Bartholomeus Ruloffs (1741–1801) deutet ein musikhistorisches Interesse an. Möglicherweise identisch mit HdG 1912, Nr. 112 c, *Gitarrespielender Jüngling in der alten vornehmen Kleidung, Halbfigur*, Verst. Amsterdam (Fieseau), 30. 8. 1797, Nr. 207, (*fl* 4,2).

2 Siehe z. B. bei Stefan Lochners *Madonna im Rosenhag,* Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. WRM 67.

3 Siehe diese Bezeichnung z. B. bei Martin Heinrich Fuhrmann, Musikalischer Trichter, Berlin 1706, S. 92.

4 Den Haag, Museum Bredius, Beherman 1988, Nr. 149. *A Lady playing a Guitar by Candlelight* auf Kupfer, 30 × 25 cm*, remarkably tender and delicate* von Schalcken wurde am 15. 5. 1815, Nr. 93, aus dem Besitz von Lucien Bonaparte, Principe de Canino, in London versteigert (Buchanan, 1824, Bd. 2, S. 291, Nr. 104). Auf Schalckens *Gesangsstunde* (London, National Gallery) stimmt der Lehrer gerade eine Cister – möglicherweise für seine Schülerin.

5 Vgl. Kat. Nr. 19, 21, 25, 26 sowie z. B. Beherman 1988, Nr. 128, 154, 158, 162.

6 *Un petit Garcon peint sur bois, 8 × 6 d, Il tient une guitare dont il joue avec beaucoup de Plaisir*, siehe Dubois de Saint Gelais 1727, S. 440; Styrienski 1913, S. 137 sowie den Verst. Kat. The Orleans Gallery now exhibiting, at the Great Room, late the Royal Academy, no. 126, Pall Mall, London, April 1793, Nr. 254.

**31**

## *Die Heringsverkäuferin, um 1685*

Signiert links von der Mitte: *G· Schalcke*[ ]
Eichenholz, 19 × 15,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-2340, erworben mit der Unterstützung der Vereniging Rembrandt

**PROVENIENZ** Verst. Slg. van Wassenaar, Amsterdam, 25. 10. 1769, Nr. 38; Verst. Slg. Lambert ten Kate, Amsterdam, 29. 5. 1776, Nr. 112; Slg. Pieter van Winter (1745–1807), Amsterdam; Slg. Lucretia Johanna van Winter (1785–1845), Amsterdam; bis 1908 Slg. Pieter Hendrik Six van Vromade, Amsterdam; 1908 Ankauf für das Rijksmuseum Amsterdam.

Schalcken verwandelt mit seiner *Heringsverkäuferin* eine Alltagsszene in ein vornehmes Kunstjuwel. Schon das Rundbogenformat verleiht dem Motiv eine nobilitierende Aura. Hell beleuchtet und ganz in den Vordergrund gerückt, tritt uns die Halbfigur der Händlerin vor dem verschatteten Hintergrund mit angedeuteten Marktarkaden und einem blauen Himmelsstreifen monumental auf dem kleinen Bildformat entgegen. Doch sie posiert nicht für den Betrachter, sondern wird in einem Handlungsmoment gezeigt. Gerade hat sie dem Holzfass links im Vordergrund einen

**31.1** *Gerrit Dou, Heringsverkäuferin und Junge (New York, The Leiden Collection)*

31 (Originalformat)

Hering entnommen, den sie nun mit äußerst graziler Geste hochhält. Nach links gewendet offeriert sie ihn offenbar einem Kunden. Der zu einem sanften Lächeln geöffnete Mund und der weite Augenaufschlag verleihen ihrer Offerte verlockenden Nachdruck.
Die Kostbarkeit der Tafel mit ihrer emailhaft glatten Maloberfläche unterstreichen als Blickfang zahlreiche Glanzakzente. Sie stechen aus den gedämpften Tönen des Kostüms besonders hervor: die glänzenden Augen und Lippen, die Perlenohrringe und der goldene Fingerring, aber auch der wie silbernes Geschmeide strahlende Hering. Gleiches gilt für den auffallend hellen Gesichtsteint der jungen Frau. Dieser entsprach dem damaligen Schönheitsideal. Vornehme Blässe stand für das Privileg, nicht im Freien arbeiten zu müssen. Unter dem Kopftuch blitzt über der linken Schläfe ein schwarzes Schönheitspflaster auf. Dieses hochmodische Accessoire aus Stoff oder Leder erfreute sich bei jungen Damen großer Beliebtheit. Es konnte kleinere Makel verdecken und das Schönheitsideal vornehmer Blässe zusätzlich hervorheben.[1] Gleichwohl wurde ihre Verwendung von Moralisten als eitler Tand geschmäht und die Applizierung auf Genrefiguren spielt auf diese Kritik an. Weniger „lady-like" stellt sich jedoch im Kontrast der rötlich-braune Ton der Unterarme dar, die unter den zur Arbeit hochgeschobenen Ärmeln der Heringsverkäuferin bloßliegen. Trotz dieses lebensnahen Details, zu dem auch der abgewetzte Holzkübel gehört, bezeugt die auffallend schmucke Erscheinung der Verkäuferin den fiktionalen Charakter des Motivs: Nicht zuletzt die teuren Perlenohrringe passen so gar nicht zu einer einfachen Fischverkäuferin.
Dem damaligen Betrachter blieb die Doppelsinnigkeit des Sujets wohl kaum verborgen. Der salzige Hering, den die junge Frau so attraktiv präsentiert, trug nicht nur maßgeblich zur Volksernährung bei und versinnbildlichte die blühende niederländische Ökonomie. Eine reiche Erzähl- und Bildtradition sah in ihm eine „durstweckende" Stimulanz für sexuelles Begehren und ein phallisches Symbol.[2] Fisch bzw. Fischfang waren ein Sinnbild für amouröse Vergnügungen (vgl. Kat. Nr. 19) Neben tänzelnden Kavalieren oder derben Bauern, die den Hering z. B. bei Jan Steen mit eindeutigen Absichten zur Schau stellen,[3] erfreute er sich in der Leidener Feinmalerei in den Händen hübscher Damen oder vielsagend-älterer Verkäuferinnen besonderer Beliebtheit. Inspiriert durch Werke von Gabriel Metsu[4] oder die anekdotische Fassung des Lehrers Gerrit Dou (Abb. Kat. Nr. 31.1) [5] entstanden zahlreiche Varianten, z. B. bei Eglon van der Neer[6] oder dem Schalcken-Schüler Carel de Moor.[7] Einen ähnlichen Gehalt besaß das Motiv einer jungen Schönen, die eine Scheibe Lachs auf ihrem Zeigefinger präsentiert, das eine häufig kopierte, verschollene Komposition Schalckens überliefert. [8]
Das hier behandelte Gemälde gehörte neben weiteren Schalcken-Werken wie dem *Cisterspieler* (Kat. Nr. 30) und der *Dame mit Zitrone* (Kat. Nr. 28) der berühmten Amsterdamer Sammlung des Pieter van Winter an. Seine besondere Wertschätzung bezeugt der hohe Preis von 733 1/3 Gulden in der Inventarliste von 1815, in der z. B. der *Cisterspieler* mit „nur" 198 1/3 Gulden taxiert wird.[9]

AS

LITERATUR Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 116; Best. Kat. Rijksmuseum 1976, Nr. A-2340; Ausst. Kat. London 1989, S. 4 f.; Hufton 1995, fig. 16; Priem 1997a, S. 116 f.; Priem 1997b, S. 221, S. 224 (*fl* 733 1/3); Ausst. Kat. Vlaardingen, 1999; Ausst. Kat. Utrecht 2004, Nr. 59; de Jongh 2004, S. 119; Dittrich/Dittrich 2004, S. 144.

1 Vgl. allgemein zum Phänomen der Schönheitspflaster zuletzt: Hearn 2012.
2 Siehe ausführlich zum Motiv: de Jongh 2004.
3 Z. B. *Der Besuch des Arztes*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Inv. Nr. Cat. 510.
4 Z. B. *Fischverkäuferin*, 1656–58, Golspie, Dunrobin Castle, Waiboer 2012, Nr. A-43.
5 New York, The Leiden Collection, Inv. Nr. GD-106, nach 1660.
6 *Fischverkäuferin in einer Fensternische*, 1674/75, 21,5 × 16,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1603.
7 *Fischverkäuferin in Fensternische*, 1690–1700, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 284.
8 Überliefert durch eine Fassung aus dem Umkreis Schalckens, Eichenholz, 25,4 × 19,3 cm, zuletzt Verst. London (Christie's), 8. 12. 1995, Nr. 283. In einer erweiterten Version (Smith 1833, Nr. 7, Verst. Gaillard de Gagny, 29. 3. 1762, Nr. 28) versucht ein Mann ganz explizit, die Dame mit dem Lachs zu küssen.
9 Priem 1997b, S. 224.

**32**

## *Junges Mädchen beim Zuckerschlecken, 1685–90*

Signiert oben links: *G. Schalcken*
Eichenholz, 18,6 × 15,5 cm
Naples, The Rose-Marie and Eijk van Otterloo Collection

PROVENIENZ[1] 1752–90 Slg. Johan Diederik van Slingeland, Den Haag; 1757 im Erbgang an Petronella van Slingeland van der Burch; deren Nachlassverst. Den Haag (Thierry/Mensing), 16. 11. 1790, Nr. 6 (*Een Vrouwetje dat Suyker likt door G.Schalken*, zusammen mit Kat. Nr. 29, *fl* 300 an van Cleef); Slg. Johan Goll van Franckenstein d. J. (†1821), Velsen und Amsterdam; im Erbgang an Pieter Hendrik Goll van Franckenstein (†1823); dessen Nachlassverst. Amsterdam (de Vries/Brondgeest), 1. 7. 1833, Nr. 71 (*fl* 141 an Woodin); Slg. Charles Brind, London; dessen Nachlassverst. London (Christie's & Manson), 10. 5. 1859, Nr. 42 (£ 18:7:6 an J. Brind); Slg. Norman Forbes Robertson (1858–1932), London; seit dem 19. Jh. Privatslg. Frankreich; 1996 erworben bei Bob P. Haboldt & Co., New York.

Aus nächster Nähe und mit leichter Aufsicht blicken wir einem jungen Mädchen ins Gesicht, das gerade aus einer Zuckerdose nascht. Am angefeuchteten Zeigefinger kleben die süßen bräunlichen Kristalle, die sie im nächsten Moment mit der herausgestreckten Zunge abschlecken wird. Fest umklammert sie die Dose mit der linken Hand, als wolle sie das Kleinod vor unseren Blicken verbergen. Ihre großen Augen verraten einen Ausdruck, der zwischen Überraschung und Koketterie schwankt.
Das originelle Motiv demonstriert Schalckens Vorliebe, seine Bildfiguren vom Betrachter in einem intimen Moment oder dem Augenblick eines sinnlichen Genusses überraschen zu lassen (vgl. z. B. Kat. Nr. 27). Das Sujet erinnert an ein Gemälde Jan Steens, den *Siruplecker*, das Kinder auf der Straße beim Sammeln von Leckereien zeigt (Abb. Kat. Nr. 32.1).[2] Ein ärmlich gekleideter Junge will sich gerade den Finger mit etwas Sirup in den lachenden Mund stecken. Steens Anekdote ist wohl im Zusammenhang mit Karnevalsbräuchen zu lesen und spielt in der unteren Bevölkerungsschicht. Schalckens vornehme Heldin benötigt keinen narrativen Kontext. Die Pointe des Gemäldes ist der Blickkontakt mit dem Mädchen, das Überraschungsmoment.
Zucker war seinerzeit ein aus den Kolonien importiertes Luxusgut. Trotz stetig zunehmender Produktion und zahllosen Zuckersiedereien, v. a. in Amsterdam, war der Konsum bis zum Ende des 17. Jahrhunderts ausschließlich oberen Gesellschaftsschichten vorbehalten. Die Aufbewahrung in einer kostbaren Silberdose, wie wir es auf dem Bild sehen, unterstreicht diese Exklusivität.
Passend hierzu illustrieren Kleidung und Ambiente die noble Herkunft des Mädchens: Der mit edlem Samt gedeckte Tisch repräsentiert ein vornehmes Interieur. Rechts im Hintergrund bietet sich der Ausblick auf eine Parklandschaft mit Terrasse und antikisierender Balustrade. Das Kostüm besteht aus einem orangefarbenen Seidenkleid mit geschlitztem Ärmel, unter dem eine weiße Bluse hervorblitzt, darüber trägt sie ein transparentes Schultertuch und eine Spitzenschürze. In Kombination mit dem hellen Haar und rosigen Teint tritt die Figur strahlend vor der dunklen Wand hervor. Sehr delikat wirkt der Kontrast der blauen Samtdecke mit dem Orange und Weiß des Kleides. Das von links oben einfallende Licht zaubert brillante Glanzeffekte. Gleichzeitig charakterisiert es die unterschiedlichen Texturen in augentäuschender Plastizität: den weichen Samt, die kühle Seide oder das blanke Silber, in dem sich die Finger des Mädchens spiegeln. Die vornehme Szenerie und edlen Materialien entsprechen dem preziösen Kolorit, dem Glanz und der Glätte der Malerei. Sie machen die kleinformatige Tafel zu einem malerischen Juwel.
Dem hohen Stand des Mädchens zum Trotz verstößt die Darstellung mit herausgestreckter Zunge gegen jegliche gesellschaft-

**32.1** *Jan Steen, Der Siruplecker (Hamburg, Hamburger Kunsthalle)*

**32** **(Originalformat)**

liche Etikette – ein augenzwinkernder Kommentar des Malers. Die offenbar unwiderstehliche Versuchung durch das „süße Gold“ mag eine subtile Anspielung auf amouröse Verführung darstellen. Die Lust auf Süßigkeiten wurde Duparc zufolge häufiger mit Schwangerschaft in Verbindung gebracht, obgleich er keine Anzeichen dieses Zustands bei dem Mädchen entdecken kann.[3] Eine ähnlich süffisante Note verlieh Schalcken dem bereits erwähnten Kölner *Mädchen vor dem Spiegel* (Kat. Nr. 29). Beide Bilder wurden denn auch in der Sammlung Slingeland als Gegenstücke geführt. Aufgrund mangelnder kompositioneller Bezüge stellt dies aber gewiss eine nachträgliche Konstruktion dar. Beide Werke unterscheiden sich auch im Pinselstrich. Ist dieser auf dem *Mädchen vor dem Spiegel* beinahe unsichtbar vertrieben, so arbeitet Schalcken auf der *Zuckerschleckerin* mit größeren Farbflächen und einer breiteren Faktur, die z. B. die Nase, den Mund oder die Rockpartie mit sichtbaren Pinselzügen erfasst. Diese zügigere Malweise erinnert an Gemälde aus Schalckens englischer Periode (vgl. Kat. Nr. 33), weshalb eine spätere Entstehung als 1680–85, wie bisher angenommen,[4] nicht auszuschließen ist. Andererseits deckt sich eine Datierung in die 1680er-Jahre mit der Anfertigung einer freien Kopie, die Schalckens Schüler Arnold Boonen zugeschrieben wird, der zwischen 1685 und 1687 in der Werkstatt des Künstlers bezeugt ist.[5] In seiner Version mildert Boonen allerdings den provokanten Ausdruck der herausgestreckten Zunge. Seine Protagonistin nascht Süßigkeiten und blickt uns mit geschlossenem Mund an.[6]

AS

**LITERATUR** Hoet 1752, Bd. 2, S. 406; Smith 1833, Nr. 66; Smith 1842, Nr. 18; Hofstede de Groot 1892, S. 237; Ausst. Kat. London 1899, Nr 67; HdG 1912, Nr. 123 (als Pendant zu Nr. 119); Moiso-Diekamp 1987, Nr. E 11; Beherman 1988, S. 239 und 394; Nr. 123 (als verschollen); Ausst. Kat. Salem 2011, Nr. 56.

1 Hofstede de Groot 1892, S. 237, führt ein nicht zu datierendes Dokument zur Sammlung Slingeland an, das unter 18 Gemälden, die einem nicht näher zu bestimmenden Fräulein van der Burch zugeteilt wurden, unter der Nr. 6 „een suikereetstertje“ von Schalcken mit einem Wert von *fl* 50 beziffert.

2 Hamburg, Kunsthalle, 67,5 × 49,5 cm, Inv. Nr. 171.

3 In Ausst. Kat. Salem 2011, S. 278

4 Beherman 1988 und Duparc in: Ausst. Kat. Salem 2011, S. 277.

5 Eichenholz, 16,5 × 21,3 cm, Kunsthandel Caretto Turin, Kat. 30/1989, Nr. 5.

6 Eine weitere Schalcken irrtümlich zugeschriebene Variante, die das Abschlecken des Fingers darstellt, ist unter dem Titel *La Coquette,* Holz, 26 × 20 cm, bei artnet verzeichnet.

**33**

## *Mädchen mit Waffel, 1692–96*

Signiert links oben: *G. Schalcken*
Leinwand, 25,5 × 21,5 cm
Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 303

**PROVENIENZ** Vor 1749 erworben von Wilhelm VIII., Landgraf von Hessen-Kassel (1682–1760) (Inventar 1749, Nr. 32).

Waffeln waren bereits im Mittealter beliebt. Als Volksnahrung wurden sie zusammen mit Pfannkuchen vor allem im Winter an Festtagen wie dem Nikolaustag oder am Dreikönigsfest verzehrt.[1] Die etwas wohlhabenderen Bewohner der Republik der Vereinigten Niederlande aßen jedoch Waffeln als Teil des Desserts das ganze Jahr hindurch. Schalckens junge Waffelesserin gehört zu dieser privilegierten Schicht. Außerdem ist sie eine Verführerin. Kurz vor dem Genuss ihrer Waffel wirft sie dem Betrachter wie beiläufig einen einladenden Blick zu, als wolle sie ihm die Gelegenheit geben, um einen Bissen zu bitten. Ein beinahe bis zum Rand mit Weißwein gefüllter Römer steht bereit zum Herunterspülen der Bissen und zur weiteren Verwirrung der Sinne. Tatsächlich ehrten damals Liebende ihre Geliebten mit Waffeln. Jacob Cats lässt beispielsweise den Hirten Daphnis seine Geliebte Galathea in dem gleichnamigen Gedicht daran erinnern, dass sie ihm ihre *„wafels diep geruyt, Wel gesuyckert, wel gekruyt, Wel met boter overdroopt, In een neusdoeck opgeknoopt“* („Waffeln mit tiefen Rauten, wohl gezuckert und auch mit Butter beträufelt und in einem Taschentuch“) zu bringen pflegte.[2]

Schalcken malte noch mindestens zwei weitere Waffelesserinnen, ein Thema, das er vermutlich selbst ersonnen hatte. Da alle drei Gemälde aus unterschiedlichen Schaffensphasen des Malers stammen, ist ein Vergleich der Bilder interessant. In seiner ersten, um 1667 entstandenen Interpretation – ein Jugendwerk, das wahrscheinlich noch in Leiden gemalt wurde – zeigt Schalcken, wie gut er den Stil seines Lehrmeisters Dou beherrschte (Abb. Kat. Nr. 33.1).[3] Es sollte noch ein wenig dauern, bis er zu einer eigenen stilistischen und ästhetischen Ausdrucksweise fand. Diese äußert sich in dem Kasseler Bild, das einen unverfälscht eigenen Stil zeigt und sich von dem zuvor genannten Gemälde durch die spannende Kombination von Vornehmheit, Eleganz und evokativer Sensualität unterscheidet. Die Szene in Kassel scheint einer völlig anderen Welt zu entstammen. Das kommt in der Inszenierung zum Ausdruck, vor allem aber in der Ausstrahlung der Figur. Das Mädchen in dem frühen Bild ist

**33** (Originalformat)

sympathisch, aber auch ein wenig schüchtern. Wie anders wirkt da die selbstbewusste Frau auf dem Kasseler Bild, die uns sogar ein wenig herausfordernd anschaut!
Die genaue Datierung von Schalckens Arbeiten ist bekanntermaßen schwierig, doch deutet die Frisur des Mädchens auf eine frühstmögliche Entstehung zu Beginn der 1690er-Jahre hin.[4] Es gibt Gründe, unser Gemälde in die Londoner Periode zu datieren, 1692–96, da die Stilisierung des Mädchengesichtes und die lockere Malweise, vor allem in der Kleidung, recht gut an das Gemälde mit drei essenden Knaben und einem Greis im Rijksmuseum anschließt. Den Inhalt der Darstellung hatte Schalcken mithilfe eines englischen Verses verdeutlicht, sodass für dieses Gemälde im Rijksmuseum durchaus eine Entstehung in England angenommen werden darf.[5] Die in manchen englischen Porträts von Schalcken zu erkennende, vereinfachte und zügigere Maltechnik wurde von Wayne Franits in seinem Essay über die Londoner Periode des Künstlers zu Recht mit der Porträtkunst von Godfrey Kneller (1646–1723) und Michael Dahl (1659–1743) in Verbindung gebracht. Schalcken scheint diese bisweilen auch in seinen Genregemälden verwendet zu haben.
In seiner spätesten Darstellung eines Mädchens mit einer Waffel weicht die erwähnte spontan wirkende Malweise und Schematisierung einem zarten Sfumato und einer subtilen stimmungsvollen Beleuchtung (**Abb. Kat. Nr. 33.2**). Auch die betonte Verführung des Betrachters durch die Frau erscheint hier weniger ausgeprägt. Schalcken malte dieses Gemälde in seinen letzten Jahren in Den Haag, um 1700 oder etwas später.[6] **ES**

**LITERATUR** Best. Kat. Kassel 1783, Nr. 61, S. 206; Smith 1842, Nr. 13 (als Pendant zu seiner Nr. 14); Best. Kat. Kassel 1878, Nr. 611; Best. Kat. Kassel 1888, Nr. 276; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 122; Best. Kat. Kassel 1913, Nr. 303, S. 61; Best. Kat. Kassel 1958, Nr. 303, S. 139; Beherman 1988, Nr. 145; Best. Kat. Kassel 1996, Bd 1, S. 272, 280 f.; Bd 2, Nr. 218.

1 Zu Waffeln in den Niederlanden im 17. Jahrhundert siehe Barnes/Rose 2002, S. 20, 24, 25, 130. Zu Waffeln im Kontext des Dreikönigsfestes siehe Wagenberg-ter Hoeven 1997, S. 49, 59, 87, 117 und 137. Zu Waffeln und weiteren Festtagen siehe beispielsweise Kruijswijk/Nesse 2005, S. 20, 25, 39, 43, 63, 68. Zu einem Waffelrezept aus dem 17. Jahrhundert siehe Willebrands 2006, S. 118 f. Ich danke der Spezialistin für historische Kochkunst Mary de Bruijn, Amsterdam, für ihre freundlichen Hinweise.
2 Siehe Cats 1665, Fol 1.
3 Beherman kannte dieses sorgsam ausgeführte Gemälde nicht, weshalb es in seinem kritischen Werkverzeichnis fehlt. Für das Foto danke ich Toby Campbell vom Kunsthandel Rafael Valls in London, wo sich das Bild 1997 befand.
4 Freundliche Mitteilung der Kostümhistorikerin Irene Groeneweg, Delft.

**33.1** *Godefridus Schalcken, Junge Frau mit Waffel (Verbleib unbekannt)*

**33.2** *Godefridus Schalcken, Junge Frau mit Waffel (Cambridge, Fitzwilliam Museum)*

5 Zu diesem Gemälde, zu dem es ein ebenfalls im Rijksmuseum aufbewahrtes Pendant gibt, siehe Beherman 1988, Nr. 167. Merkwürdigerweise datiert Beherman dieses Gemälde schon um 1670–75.

6 Siehe Beherman 1988, Nr. 140. Beherman datierte es zwischen 1680 und 1685, während der darin zitierte Jacques Foucart einen noch früheren Entstehungszeitraum vorschlug: 1670–75. Die Frisur und Linierung der Figur spiegeln unverkennbar die Mode um 1700 und daher kommt dieser Entstehungszeitraum eher in Frage. Im RKD Den Haag befindet sich ein Farbfoto von einer möglichen vierten Fassung des Themas durch Schalcken. Bei dem Gemälde handelt es sich um eine Kerzenlichtszene, in der eine Dame dem Betrachter eine Waffel auf einem Silberteller anbietet. Dieses Gemälde (Bildträger unbekannt, 34,3 × 27,9 cm, Privatbesitz, Malvern, Worcestershire) kann aufgrund bestimmter Kleidungsaccessoires, etwa der Fontange-Haube, ebenfalls um 1700 oder kurz danach datiert werden.

**34.1** *Godefridus Schalcken, Stillleben mit Trauben (Stockholm, Nationalmuseum)*

**34**

## *Blumenstillleben, 1692–96*

Signiert in der Mitte unten: *G. Schalcken*
Eichenholz, 44 × 32 cm
Oxford, The Ashmolean Museum, Bequeathed by Daisy Ward 1939, Inv. Nr. WA 1940.2.68

**PROVENIENZ** 1926 Galerie J. Herbrand, Paris; Slg. Daisy Linda Ward, London; 1939 dem Museum vermacht.

Schalcken hatte während seines vierjährigen Aufenthaltes in London großen Erfolg mit dem Malen der Porträts einer angesehenen Klientel. Gleiches gilt für seine Genrebilder, welche häufig eine künstliche Beleuchtung zeigen. Doch in der Absicht, sein Bildrepertoire zu erweitern, stellte er sich auch der Herausforderung, Stillleben zu malen. Eine zeitgenössische Quelle bestätigt dies. In der Forschung zur niederländischen Kunst werden häufig die Äußerungen Thomas Platts übersehen, die der damalige Gesandte des Großherzogs der Toskana Cosimo III. de' Medici (1642–1723) in London 1694 formuliert hatte. In seinem Brief an den Sekretär des Großherzogs der Toskana in Florenz, Apollinio Bassetti, gibt Platt einen Überblick über die Themen von Schalckens „bewundernswerten" Werken und erwähnt insbesondere die Darstellungen von Früchten und Blumen.[1]

Die wenigen erhaltenen Stillleben des Künstlers offenbaren sein großes Können in dieser Bildgattung (vgl. Abb. Kat. Nr. 34.1).[2] Das *Blumenstillleben* zeigt eine akribische Ausführung verschiedener farbenprächtiger und in ihrer Textur vielfältigster Blumensorten, die vor einem dunklen Hintergrund wiedergegeben sind, der die Illusion ihrer physischen Präsenz noch hervorhebt. Auch der gemalte Rahmen trägt zur Verstärkung des illusionistischen Effektes bei, aus dem die Tulpe rechts im Bild herauszuragen scheint.[3]

In seiner Monografie über Schalcken schlug Beherman überzeugend vor, dass Schalcken mit dem Werk von Simon Pietersz. Verelst (1644–vor 1713) vertraut gewesen sei. Dieser war 1669 nach London gekommen und hatte schon früh hohe Preise für seine Gemälde erzielt.[4] In den 1690er-Jahren, als sich sein jüngerer Kollege in der Stadt aufhielt, litt Verelst offenbar bereits an geistiger Verwirrtheit; seine besten Jahre als Künstler lagen definitiv hinter ihm. Diese bedauerliche Situation könnte die Erklärung für Schalckens Zutritt zum englischen Stillleben-Markt gewesen sein, der seinerzeit ganz von niederländischen Malern beherrscht wurde.[5] Dennoch zeugen die vereinzelten Stillleben mit ihren vor einem dunklem Hintergrund gekonnt glatt und präzise ausgeführten Blumen von Schalckens Wissen um Verelsts

Malweise, die Letzterer erstmals in London angewendet hatte (siehe Abb. 25). Der oben erwähnte Brief, der auf Schalcken als Maler von Früchten und Blumen Bezug nimmt, sowie die stilistischen Berührungspunkte mit dem Werk von Verelst wirken sich auch auf die Datierung von Schalckens Stillleben aus. Aus diesen Gründen muss seine Stilllebenproduktion mit den Londoner Jahren verbunden werden, insbesondere mit der Zeit zwischen 1692 und 1696.[6] WF

LITERATUR Warner 1928/²1975, S. 180 f.; Best. Kat. Oxford 1950, Nr. 68; Best. Kat. Oxford 1961, Nr. W 68; Best. Kat. Oxford 1980, S. 84; Beherman 1988, Nr. 209; Taylor 1995, S. 103; Gemar-Koeltzsch 1995, Bd. 3, Nr. 356/1; Best. Kat. Oxford 2003, S. 272 f., Nr. 67; Best. Kat. Oxford 2004, S. 202.

1 „Habbiamo in questa città da due anni in qua un pittore olandese assai famoso nominato Schalken, dipinge alla maniera di Carlin Dolci, facendo ritratti in grande ed in piccolo, quadri di notte, frutte, fiori &c. a maraviglia." Platts Brief betrifft einen möglichen Auftrag für ein Selbstporträt, vorgeschlagen von niemand anderem als dem Künstler selbst. Er wurde transkribiert von Crinò 1953, S. 192. Siehe auch Crinò 1957, S. 356; Langedijk 1992, S. 168.
2 *Stillleben mit Weintrauben*, Stockholm, Nationalmuseum, Beherman 1988, Nr. 210. Zu weiteren, mit dem Künstler assoziierten Stillleben siehe Beherman 1988, Nr. 249–252. Die Beobachtung von Taylor 1995, S. 103, bezüglich des vermeintlichen Mangels an kompositorischer Einheit und „Farbkontrolle" im Gemälde in Oxford hängt zweifelsfrei mit dem Zustand dieses Bildes zusammen. Mehrere Blüten erscheinen gegenwärtig eher flach. Ich danke dem Konservator Jevon Thistlewood vom Ashmolean Museum für das bei meinem dortigen Besuch im September 2014 zu dieser Thematik geführte Gespräch. Siehe auch Best. Kat. Oxford 2003, S. 273, Anm. 3.
3 Siehe Fred G. Meijer in Best. Kat. Oxford 2003, S. 273.
4 Zu Verelst siehe Lewis 1979, der die Preise des Künstlers kommentiert (S. 15 f.). Vertue 1929/30a, S. 42, schreibt 1713, dass Verelst bereits tot war. Mehrere Darstellungen von Weintrauben sind dokumentiert und erscheinen in Versteigerungen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts; vgl. hierzu die Datenbank *The Art World in Britain 1660 to 1735* [http://artworld.york.ac.uk/home.jsp]
5 Zur Stilllebenmalerei in England im späten 17. Jahrhundert siehe Talley 1983, Appendix II, passim; Karst 2013/14, passim.
6 Die Behauptung Fred G. Meijers im Best. Kat. Oxford 2003, S. 273, dass Schalckens Stillleben aus einer früheren Phase seiner Laufbahn datieren, möglicherweise den 1670er-Jahren, kann nicht stimmen. Meijer glaubt auch, dass Arbeiten von Schalckens erstem Lehrer, Samuel van Hoogstraten (1627–1678), ihn zu dem gemalten Rahmen auf seinem *Blumenstillleben* inspiriert hätten. Gleichwohl sieht er (S. 273, Anm. 2) einen Einfluss von Verelst, wenn auch nur bezüglich Schalckens *Stillleben mit Weintrauben* (Abb. Kat. Nr. 34. 1), das er in Schalckens Londoner Jahre datiert.

*Porträt und Klientel*

35 (Originalformat)

## 35

### *Porträt des Coenraet Ruysch, vor Mai 1674*

Signiert rechts in der Mitte: *G. Schalck*(.)
Kupfer, 9,2 × 7,5 cm (oval)
Privatbesitz, Niederlande

**PROVENIENZ** Vererbt innerhalb der Familie Teding van Berkhout, bis zu Jhr. Mr. P. J. W. Teding van Berkhout, Deventer 1885; Kunsthandel Niederlande, 2004; Privatbesitz, Niederlande.

Coenraet Ruysch wurde 1650 in Dordrecht als einziger Sohn des dortigen Pensionärs Nicolaas (1607–1670) geboren. Noch im gleichen Jahr zog die Familie nach Den Haag, wo der Vater zum Kanzleivorsteher der Generalstaaten ernannt worden war. Coenraets Mutter war die Leidener Regententochter Maria Paedts (1621–1670). Obwohl Coenraets gleichnamiger Großvater viele wichtige Ämter in Dordrecht bekleidet hatte, etwa das eines Bürgermeisters, rechnete sich Ruysch Junior weitaus größere Chancen auf eine Verwaltungslaufbahn in Leiden aus. Deshalb wurde er 1672 Bürger dieser Stadt. Er sollte dort bis zu seinem Tod im Jahre 1731 wohnen. 1680 heiratete er in Leiden Maria Cunaeus (1655–1724), die Tochter des wohlhabenden ehemaligen Rates von Indien Johan Cunaeus. Mithilfe seines eigenen Familiennetzwerkes und des Netzwerkes seiner angeheirateten Verwandtschaft gelang es Coenraet in Leiden eine der führenden Persönlichkeiten jener Zeit zu werden. Zwischen 1684 und 1730 war er nicht weniger als sechzehnmal Bürgermeister, Verwaltungsleiter der Leidener Universität und Mitglied des Rechnungshofes von Holland. Darüber hinaus übte er zahlreiche weitere wichtige Funktionen aus. Er starb als einer der reichsten Bürger der Stadt und hinterließ 335 465 Gulden.

1674 begab sich Ruysch auf seine Grand Tour, wie es zuvor auch sein Schwager Pieter Teding van Berkhout (Kat. Nr. 36) gemacht hatte. Zunächst verbrachte er ab Mai 1674 mehrere Monate in Genf, um im September nach Italien aufzubrechen, wo er Anfang Dezember Rom erreichte. Erst im Januar 1676 verließ Coenraet die Ewige Stadt, um über Venedig, Genf und Frankreich nach Leiden zurückzukehren.[1] In Rom ließ sich Ruysch an seinem 25. Geburtstag (22. Oktober 1675) von Jacob Ferdinand Voet (1639–1689) porträtieren (Abb. Kat. Nr. 35.1).[2] Dieses Gemälde befindet sich noch immer im Besitz der Nachfahren von Ruyschs Schwester Elisabeth (Kat. Nr. 37). Ein Vergleich mit dem ausgestellten Miniaturbildnis zeigt, dass Schalcken den jungen Mann noch vor dessen Grand Tour und somit vor dem Mai 1674 porträtierte. Folglich handelt es sich um das früheste datierbare Porträt, das wir aus der Hand Schalckens kennen.

**35.1** *Jacob Ferdinand Voet, Porträt des Coenraet Ruysch (Amersfoort, Stichting Teding van Berkhout)*

Schalcken gab den jungen Ruysch als Bruststück vor einem graubraunen Hintergrund wieder. Kopf und Körper sind nach rechts gewandt. Unter vollen Augenbrauen blickt Ruysch den Betrachter mit braunen Augen an. Um seinen Mund, dessen Oberlippe ein dünner Schnurrbart ziert, spielt ein Lächeln. Sein langes, lockiges Haar reicht ihm bis auf die Schultern. Er trägt einen Hausmantel aus braunem Changeant und um den Hals ein weißes Tuch mit rotem Muster. Rechts unten wird der Hintergrund heller; dort findet sich die vom Rand der Kupferplatte abgeschnittene unvollständige Signatur *G. Schalck(.)*. Es existiert noch ein weiteres Miniaturporträt, das Schalcken mit seinem vollständigen Namen versah, doch in der Folge sollte er seine Miniaturen hauptsächlich mit seinem Monogramm G.S. signieren.[3]
Nach Coenraet Ruyschs Tod ging ein Großteil seines persönlichen Besitzes an die Kinder seiner Schwester Elisabeth, einschließlich aller Familienporträts. Elisabeth hatte nach dem Tod ihres Vaters Nicolaas bereits das Landhaus der Familie geerbt, *Pasgeld* bei Delft, wo nun die vielen Porträts untergebracht wurden. Im 19. Jahrhundert zog die Sammlung nach Deventer in den imposanten Familienwohnsitz am Grote Kerkhof 5–6 um, der einst die Lateinschule beherbergte. Familienoberhaupt war damals der Rechtsanwalt Pieter Jan Willem Teding van Berkhout (1825–1895). Dieser wurde 1885 von dem Kunsthistoriker Abraham Bredius besucht, der die Gewohnheit besaß, sich zu allen gesehenen Gemälden Notizen zu machen. In seinem Notizbuch der Jahre 1882–89 (heute im Museum Bredius in Den Haag) notierte er, was er bei van Berkhout gesehen hatte. Darunter befand sich die umfangreiche Sammlung von Familienporträts mit Arbeiten von Michiel van Mierevelt, Jan van Ravesteyn, Adriaen Hanneman, Caspar Netscher, Carel de Moor und Godefridus Schalcken. Von Letzterem hielt Bredius vier Arbeiten fest: „2 Schalcken ganz wie Dou, fein und schön. 2 dito's".[4] Zweifelsfrei gehört das hier gezeigte kleine Porträt des Ruysch zu Bredius' erster Kategorie, detailliert ausgeführt im Stil seines Lehrers Dou, mit einem besonders einnehmenden Gemälde als Resultat.[5] GJ

**LITERATUR** Ausst. Kat. Den Haag 1888, Nr. 366 (*Twee portretten van G. Schalker* [sic]); Jansen 2011, S. 94.

1 Da Ruysch ein Reisetagebuch führte, sind wir ausgezeichnet über diese Grand Tour informiert. Die Niederschrift beginnt am 3. Mai 1674 und endet am 2. Oktober 1677 während seines Aufenthaltes in Paris. Dieses Tagebuch befindet sich im Nationaal Archief, Den Haag, und wird gegenwärtig, von Alan Moss transkribiert und mit Anmerkungen versehen, online gestellt: http://alanmoss.nl/ruysch/
2 Jacob Ferdinand Voet, *Porträt des Coenraet Ruysch* (1675), Leinwand, 66 × 57,5 cm, Amersfoort, Stichting Teding van Berkhout.
3 Verst. New York (Christies), 4. 6. 2014, Nr. 72 (Kupfer, 8,9 × 7,3 cm; signiert rechts in der Mitte: *G. Schalcken*.).
4 „2 Schalcken's geheel als Dou, fijn en mooi. 2 dito's".
5 Wenige Jahre später wurde Teding van Berkhout um einen Beitrag für die 1888 in Den Haag stattfindende *Nationale Tentoonstelling van oude en nieuwe kunstnijverheid* (Nationale Ausstellung von altem und neuem Kunstgewerbe) gebeten. Vermutlich erfolgte diese Bitte aufgrund von Bredius' Kenntnis der damals schon beachtlichen Privatsammlungen. In dieser Ausstellung wurde auch das kleine Porträt von Ruysch gezeigt, zusammen mit einer weiteren Miniatur von Schalcken, bei der es sich vielleicht um unsere Kat. Nr. 36 handelt, die sich noch immer im Besitz der Familie befindet (auf der Rückseite des Rahmens befindet sich ein handgeschriebener Aufkleber mit der Einsendungsnummer der Ausstellung). Als 1930 das damalige Familienoberhaupt Hendrik Teding van Berkhout in finanzielle Schwierigkeiten geriet, wurde noch im gleichen Jahr die Stichting Teding van Berkhout gegründet. Ziel dieser Familienstiftung war es, das Familienarchiv und die Porträts aufzunehmen, die zuvor von einigen Verwandten aus dem Besitz des Familienoberhauptes erworben worden waren. Dort fanden auch die Porträts der Angetrauten ihren Platz. Im Lauf der Jahrhunderte hatte die Familie aus mehreren Erbschaften viele weitere Bildnisse erhalten, die nun eben-

falls privat von mehreren Familienmitgliedern erworben wurden. Die meisten dieser Bildnisse sind seit ihrem Verkauf nicht mehr aufgetaucht. Ein gleiches Schicksal muss auch das kleine Porträt des Coenraet Ruysch ereilt haben, ebenso wie ein weiteres kleines Porträt aus Schalckens Hand, das ebenfalls vermisst wird (Kat. Nr. 35 fehlt bei van Lennep 2014, S. 206, Liste der 1930 innerhalb der Familie Teding van Berkhout verkauften Porträts).

## 36

## *Porträt des Pieter Teding van Berkhout, August 1674*

## 37

## *Porträt der Elisabeth Ruysch, August 1675*

Kupfer, 36: 13,3 × 11,1 cm; 37: 13,5 × 11 cm (oval)
Amersfoort, Stichting Teding van Berkhout, Inv. Nr. 37 und 38

**PROVENIENZ** Vererbt innerhalb der Familie Teding van Berkhout; 1930 der Familienstiftung übertragen.

Vermutlich hatte Schalckens kleines Porträt des Coenraet Ruysch (Kat. Nr. 35) dessen Schwager Pieter Teding van Berkhout (1643–1713) veranlasst, während eines Familienbesuchs in Dordrecht in Schalckens Atelier hereinzuschauen. Obwohl weder sein Miniaturporträt noch das seiner Frau signiert ist, sind sie doch die am besten dokumentierten Porträts, die wir von Schalcken kennen. Grund hierfür ist Pieters Tagebuch, das er fast sein ganzes Leben hindurch führte. Darin notierte er im Jahre 1674: „Mittwoch, 8. August. Ich habe mich an diesem Morgen mit dem Pinsel auf ein kleines Kupferoval zeichnen lassen; Meerdervoort leistete mir Gesellschaft." Ein Künstler wird nicht genannt, jedoch kann Meerdervoort als Cornelis Pompe van Meerdervoort (1639–1680) identifiziert werden.[1]

Da eine Sitzung nicht ausreichte, posierte van Berkhout am folgenden Freitag erneut für Schalcken, der nun mit Namen genannt wird: „Freitag, 10 August. Ich bin erneut von dem oben erwähnten Schalckius gemalt worden; Meerdervoort leistete mir Gesellschaft." Dass Pieter die latinisierte Form des Nachnamens verwendete, hat sicher damit zu tun, dass er für Schalcken in einem der Räume der Lateinschule posierte, deren Rektor bis zu seinem Tod im Mai desselben Jahres Godefridus' Vater Cornelis Schalckius war. Pieters Begleiter Cornelis Pompe hatte in seiner Funktion als Kommissar der städtischen Bibliothek seit 1671 häufig Kontakt zu Schalckens Vater gehabt, der auch Bibliothekar und Verwalter dieser Einrichtung war. Pompe war mit einer Tochter von Johanna de Witt verheiratet, Schwester der 1672 ermordeten Brüder Johan und Cornelis de Witt. Daher wird er die familiären Beziehungen zwischen den Familien de Witt und Lydius gekannt haben, nicht zuletzt, weil ein Schwager von Schalckius, Pfarrer Jacobus Lydius (1610–1679), mehrere seiner Bücher den verwandten Familienmitgliedern de Witt gewidmet hatte, zu denen auch die bereits erwähnten Brüder de Witt gehörten.

In gleicher Weise wie sein Schwager Ruysch wird Teding van Berkhout von Schalcken als Bruststück wiedergegeben, mit nach rechts gewandtem Kopf und den Betrachter direkt anblickend. Auch Pieter hat langes, über die Schulter fallendes, dunkles Haar, doch mit seiner zugeknöpften Jacke und insbesondere dem großen, mit Quasten versehenen Spitzenbeffchen ist er bedeutend formaler gekleidet als sein *beau-frère*.

Wer denkt, dass schon bald nach Pieters kleinem Porträt dessen Pendant, das Bildnis seiner Ehefrau Elisabeth Ruysch (1645–1704), gemalt wurde, der irrt. Aus Pieters Tagebuch geht hervor, dass Elisabeth erst ein Jahr später, wieder im August und während eines Familienbesuches, dem Maler Modell stand. Er notierte: „Freitag, 9. August [1675], ging ich anschließend mit meiner Frau zu dem Maler Schalcken, wo ich sie in einem zitronengelben Kleid auf kleinem Kupferoval malen ließ", womit er auch gleich die besondere Farbe des dekolletierten Kleides angab. Bis zur Vollendung der Miniatur folgten noch zwei weitere Sitzungen. „Montag, 12. August. Wir hatten eine Sitzung mit guter Gesellschaft bei dem zuvor erwähnten Maler, auch nach dem Essen, aber ich blieb nur eine Viertelstunde nach dem Mittag, weil ich einen Spaziergang machen wollte [...]. Dienstag, 13. August. Wir blieben lange bei dem Maler, der das Porträt meiner Frau vollendete."

Elisabeth wird ebenfalls als Bruststück gezeigt, jedoch nach links gewandt und den Betrachter anschauend. Sie trägt ihre Frisur *à la Sevigné*, mit einem mittigen Scheitel, Stocklocken über der Stirn und an den Schläfen und einem großen, aus zusammengerollten Zöpfen bestehenden Knoten am Hinterkopf. Dieser *Chignon* genannte Haarknoten wird von einer Perlenkette zusammengehalten. Auch ihren Hals ziert ein Perlencollier und an ihren Ohren hängen große tropfenförmige Perlen. Der ovale Ausschnitt ihres gelben Kleides ist mit einem Spitzenvolant besetzt. Elisabeths Äußeres zeugt von Wohlstand und gesellschaftlichem Ansehen und wird daher ganz den Forderungen ihres standesbewussten Ehemannes entsprochen haben. Man fragt sich jedoch, ob Elisabeth während ihres Familienbesuches in Dordrecht tatsächlich die hier dargestellte Menge Schmuck

**36** (Originalformat)

**37** (Originalformat)

bei sich hatte. Es ist schade, dass Pieter nicht etwas ausführlicher über Schalcken, dessen Arbeitsweise oder dessen Atelier schrieb. Seine Tagebuchnotizen sind vorerst das einzige Zeugnis einer Begegnung mit dem arbeitenden Künstler. Von beiden Miniaturen gibt es spätere Kopien auf weitaus größerem Format, welche die Porträtierten als Halbfiguren zeigen.[2] Pieter Teding van Berkhout interessierte sich sehr für Malerei und stattete vielen Sammlern und Künstlern Besuche ab. Mehrmals sehen wir ihn im Atelier von Netscher, Mijtens und de Baen in Den Haag, Jacob van der Ulft und Hendrick Verschuring in Gorinchem, Gerrit Dou in Leiden und Johannes Verkolje und Maria van Oosterwijck in Delft. Seine Besuche bei Johannes Vermeer in Delft verschafften Pieter eine gewisse Berühmtheit, vor allem wegen des besonderen Zusatzes in seinem Tagebuch: „ie [...] fus voijr un celebre Peijntre nommé Vermeer, qui me monstra quelques eschantillons de son art, dont la partie la plus extraordinaijre et de la plus curieuse consiste dans la perspective" („Ich besuchte einen berühmten Maler mit Namen Vermeer, der mir einige Beispiele seiner Kunst zeigte, deren außergewöhnlichstes und kuriosestes Merkmal die Perspektive war"). Und über den Besuch bei dem Dordrechter Genremaler Cornelis Bisschop im Jahre 1669 notierte van Berkhout, dass dieser Künstler ein „excellent Peijntre pour la perspective" („exzellenter Perspektivmaler") sei.[3] Dieses auffällige Interesse für die Perspektivlehre teilte Pieter übrigens mit seinem Schwager Coenraet, der kurz nach seiner Ankunft in Rom am 23. Januar 1675 den flämischen Künstler und Priester Lieven Cruyl (1634–1720) aus Gent kennenlernte. In seinem Reisetagebuch notierte Ruysch: „Am Mittwoch, den 23. dito [...] kauften wir am Nachmittag mit einem niederländischen Priester namens Kruyl einige Bücher über die Architektur und Perspektive. Dieser treffliche Kruyl zeichnet bewundernswert mit der Feder und versteht sehr viel von der Perspektive, weshalb wir mit ihm übereinstimmten, das ein oder andere zu lernen."[4] Wahrscheinlich sandte Ruysch aus Italien kleine Bronzeskulpturen und andere Kunstgegenstände an seinen Schwager in Delft. Offensichtlich verließ sich van Berkhout auf den guten Geschmack seines Schwagers, was vielleicht auch die Entscheidung für Schalcken als Porträtmaler erklärt. Außerdem wird Schalcken am Beginn seiner Karriere als Porträtmaler auf kleinem Format nicht so hohe Preise für seine Arbeiten verlangt haben wie etwa der in diesem Genre bereits erfolgreiche Caspar Netscher. Für den sparsamen Pieter wird dies gewiss eine Rolle gespielt haben.

GJ

LITERATUR (?) Ausst. Kat. Den Haag 1888, Nr. 366; Schmidt 1986, S. 71 mit beiden Abb.; Montias 1991, S. 50 mit Abb. 2A als *attributed to Schalcken*; Broos 1995/96, S. 49 mit Abb. 2A als *Caspar Netscher*; van Westrienen 2007, S. 14; Fock 2008, S. 114; Fock 2011, S. 186 mit Abb. 2A; Jansen 2011, S. 92 f.; Fock 2012, S. 444 f. mit beiden Abb.; van Lennep 2014, S. 196, Nr. 44 und 47.

1 Pieters Tagebuch befindet sich der Sammlung der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, Signatur KW 129D16: „Merquerdy 8 d'aoust. Je me fis tirer ce matin au pinceau sur une plaque de cuijvre, Meerdervoort my tint compagnijr"; „Venderdy 10 d'aoust. Je (...) fus encore peijnt par le susdit Schalckius, Meerdervoort me tint compagnijr"; „Venderdy 9 d'aoust. (...) Je fus ensuite avec ma Femme chez le peijntre Schalcken, ou je la fis peijndre en petit sur un platine ovale en deshabille couleur de Cijtron"; „Lundij 12 d'aoust. Nous eusmes seance en bonne compagnije chez le peijntre avant, et apres le disner, mays je nij restaij qu'un quard'heure aprez le midij allant faijre un tour. [...] Mardy 13 d'aoust. Nous fusmes longtemps chez le peijntre qui achevijf ma Femme."

2 Leinwand, 68 × 56 cm; van Lennep 2014, S. 196 f., Nr. 49 und 50 mit Abb.

3 Ausst. Kat. Rotterdam 1991, S. 219 f.

4 Zu diesem Manuskript im Nationaal Archief in Den Haag, siehe Jansen 2011; das noch nicht publizierte Zitat ist auf Folio 32 v zu finden: „woensdach den 23 dito [...] naer de middach gingen wij met een Nederlants Priester genaemt Kruyl, eenige boecken koopen raekende de Architecture en t' perspectif. Desen voortr: Kruyl teijkent admirabel met de pen, en verstaet seer wel het perspectif, waarom wij met hem geaccordeert hebben om voor 't eene en 't andere wat te leren."

## 38

### *Porträt einer Dame, vermutlich Aletta Lydius, die Mutter des Künstlers, 1677*

Signiert und datiert: *G. Schalcken 1677 / Aetatis 66*
Leinwand, 39 × 33 cm
Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Inv. Nr. GK 461

**PROVENIENZ** Slg. Barthold Suermondt (1818–1887), Aachen; 1882 Schenkung an das Museum.

Das Gemälde zeigt eine alte Frau, die auf einem hohen Lehnstuhl sitzt. Ihr linker Handrücken ruht auf einer der Armlehnen. Angesichts ihrer schwarzen Kleidung handelt es sich bei der Porträtierten um eine Witwe. Eine schwarze Schnebbe bedeckt ihr Haar, das streng nach hinten zu einem Knoten gebunden ist. Die Frau trägt unter dem schwarzen Kleid ein weißes Hemd, dessen Ausschnitt und lange Ärmel mit Spitze besetzt sind. Ihren Hals ziert ein durchsichtiges Fichu, das mit einer kleinen Goldnadel zusammengehalten wird. Ein weiteres Schmuckstück, ein in Schwarz gefasster Ring, schmückt den kleinen Finger ihrer rechten Hand. Mit dieser hält sie ein weißes und mit einer kleinen Quaste versehenes Tuch vor der Brust. Hinter dem mit blauem Stoff bekleideten Stuhl hängt ein roter Vorhang, der den Blick auf eine Steinmauer und eine darauf ruhende Säulenbasis freigibt. Links öffnet sich eine Aussicht auf einen reich bewaldeten Garten mit einem einzelnen hohen Baum.
Gregor Weber schlug 1992 vor, in der hier Porträtierten und bisher namenlosen Witwe die Mutter von Schalcken zu sehen. Grundlage für seine Annahme waren die Datierung und das Alter der Dargestellten, aber auch die formale Ähnlichkeit mit dem Porträt ihres Vaters Balthasar Lydius (Abb. 1) auf einem um 1675 von Schalcken angefertigten Druck. Im Jahre 1677 ist Aletta Lydius (1612–um 1678) bereits Witwe, denn ihr Ehemann verstarb im Mai 1674. Auch ihre schwarze, fast schmucklose Kleidung entspricht dem Status einer Pfarrersfrau. Laut der Aufschrift auf der Säulenbasis ist die Dargestellte 66 Jahre alt. Aletta Lydius wurde am 2. Januar 1612 in Dordrecht getauft und war somit im Jahre 1677 – dem Datum auf dem Porträt – nicht 66, sondern 65 Jahre alt. Die Aufschrift kann jedoch auch später angebracht worden sein, vielleicht um anzudeuten, dass Aletta 66 Jahre alt war, als sie 1678 starb. Ihr genaues Sterbedatum ist nicht bekannt. Man weiß jedoch, dass der Notar Samuel van der Heyden am 15. März 1678 einen Vertrag aufsetzte, mit dem Aletta Lydius für vier Jahre eine Parzelle an Jacob Jansz. Cuijter vermietete. Bei diesem könnte es sich vielleicht um jenen Mann handeln, der 1659 von Nicolaes Maes

**38.1** *Godefridus Schalcken, Porträt des Vaters Cornelis Schalckius (Verbleib unbekannt)*

porträtiert wurde.[1] Ein Jahr später wird Aletta nicht mehr unter den Erben ihres Bruders Jacobus Lydius (1610–1679) aufgeführt, weshalb man annehmen darf, dass sie zu diesem Zeitpunkt schon verstorben war. Absolute Gewissheit besteht hierüber nicht, denn ab 1681 erscheint erneut eine Aletta Lydius in den Dordrechter Archiven, bei der es sich aber vermutlich um die gleichnamige Tochter von Alettas ältestem Bruder Isaac (1604–1660) handelt, der Pfarrer an der Dordrechter Grote Kerk war. Diese Aletta wurde am 15. April 1654 in Dordrecht getauft und heiratete 1688 Thomas Schapman, Pfarrer im nahegelegenen Cillaarshoek im Südwesten Dordrechts.[2]
Alle Brüder von Aletta waren Pfarrer, ein Beruf, der damals schon drei Generationen lang von der Familie ausgeübt wurde. Daher lautete das Motto der Familie: VERBUM DEI LAPIS LAZULI (Das Wort Gottes ist wie Lapislazuli). Schon Alettas Großvater Martinus Lydius, Baron de Quade (1539–1601), hatte Theologie in Deutschland studiert. Nach dem Studium leitete er zunächst in Antwerpen und später in Amsterdam die Reformierte Gemeinde,

bevor er zum Professor für Theologie an die Universität von Franeker in Friesland berufen wurde. Das Wappen der Familie Lydius, vier rote Querbalken auf Silber, geht zurück auf einen Martin Lydius, Baron de Quade, der 1489 Bürgermeister von Deventer gewesen sein soll.[3]

Schalcken hatte bereits 1676 das posthume Porträt seines Vater gemalt (Abb. Kat. Nr. 38.1).[4] Da jedoch der Verbleib des Bildes unbekannt ist, kann nicht überprüft werden, ob die Aufschrift auf dem Porträt korrekt überliefert ist. Sie sollte angeblich wie folgt lauten: „Obiit aetatis anno 66 et post obitum depictus a G. Schalckio 1676". Aber Cornelis Schalckius war bei seinem Tod im Jahre 1674 nicht 66, sondern 64 Jahre alt. Angesichts des nahezu gleichen Formates und der Darstellungsweise könnte es ein Pendant zu dem hier behandelten Bild gewesen sein. Soweit man weiß, führte die Familie Schalcken auch ein Wappen: ein schräg links platzierter Anker mit einem Stück Ankertau, das teilweise aus den Wellen ragt. Dieses Wappen schmückt das Grab von Godefridus' Bruder Balthazar (1637–1679) in der Niederländisch-Reformierten Kirche von Pernis.[5]

Über die Provenienz des Gemäldes ist nur bekannt, dass es der Aachener Großindustrielle Barthold Suermondt, ein geborener Utrechter, zusammen mit einhundert weiteren Gemälden im Jahre 1882 der Stadt Aachen zur Gründung eines Museums schenkte. GJ

LITERATUR Best. Kat. Aachen 1883, Nr. 127; HdG 1912, Nr. 352; Best. Kat. Aachen 1932, Nr. 461; Beherman 1988, Nr. 112; Weber 1992; Best. Kat. Aachen 2006, S. 235 f.

1 RAD, ONA 20.353, Fol. 184; zum Porträt von Jansse Cuijter und seiner Familie in Raleigh siehe Best. Kat. Raleigh 2009, Kat. Nr. 28.
2 Gouverneur 2009, S. 287.
3 Gouverneur 2009, S. 283.
4 Godefridus Schalcken, *Postumes Porträt des Cornelis Schalckius,* Leinwand, 40 × 33,5 cm, verschollen, vgl. Beherman 1988, Nr. 60.
5 Van Rijn 1925, Sp. 217.

## 39

## *Porträt eines Mannes, vermutlich Willem oder Jan van der Voort, 1676*

Signiert und datiert links oben, in die feuchte Farbe eingekratzt:
*GSchalcken f. / 1676*
Eichenholz, 43 × 34 cm
Den Haag, Hoogsteder & Hoogsteder

PROVENIENZ Seit 1676 Slg. Jan/Willem van der Voort; 1685 im Erbgang von Willem van der Voort an Pieter de la Court van der Voort (Inventar ca. 1710); im Erbgang an Allard de la Court-Catharina Backer (Inventar 1749), bis mind. 1766; vor 1834 Sammlung Jakob Johann Nepomuk Lyversberg (1761–1834), Köln; im Erbgang an Tochter Maria Christina, verheiratete Haan, Köln; vor 1877 Steinmann & Flammersheim, Tapetenfabrik, Köln; 1877 Schenkung an das Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv. Nr. WRM 1056; 3.4.1943 Verkauf an den Kunsthändler Heinz Kisters, Köln; Verst. Köln (Lempertz), 4.–8.12.1952, Nr. 1226; Verst. Wuppertal (Heuschen), 6.10.1954; Verst. Düsseldorf (Düsseldorfer Auktionshaus), 30.11.2002, Nr. 222; Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag.

Das Bildnis eines älteren Herrn von 1676 stellt eines der frühesten Beispiele von Schalckens Porträtmalerei dar, mit denen er sich in den 1670er-Jahren über die Grenzen seiner Heimatstadt Dordrecht hinaus einen Namen machen sollte. Standen am Beginn seiner Karriere Miniaturbildnisse (vgl. Kat. Nr. 35–37), so entwickelt er nun den Bildtypus des unterlebensgroßen Kniestücks auf einem Standardformat von rund 43 × 34 cm. Die Einbindung der Figur in ein Interieur mit zahlreichen Accessoires und Draperien erlaubten es dem Künstler, seine Spezialität zur Geltung zu bringen: eine augentäuschend minutiöse Feinmalerei, die er in der Ausbildung bei Gerrit Dou in Leiden perfektioniert hatte und nun für das Porträt einsetzte. Schalcken brilliert in der Nachahmung unterschiedlichster Texturen, wie z. B. der Holzintarsien auf der Tür im Hintergrund, von Stein und Stuck, des Samtvorhangs, des seidenen Hausmantels à la japonaise, der Spitzenkravatte oder des schimmernden Inkarnats und der grau gepuderten Haare. Besonders auffallend ist das haptisch hervortretende Knüpfmuster des Teppichs auf dem Tisch, der sich als sog. Medaillon-Ushak türkischer Herkunft identifizieren lässt.[1] Sein Muster ist auf der Tischfläche nur skizziert, wirkt wie abgewetzt, wodurch sich die aufgestützte Hand des Porträtierten umso plastischer hervorhebt. Auf dem Tisch erkennt man noch ein geöffnetes Tintengefäß aus Zinn, aus dem eine Gänsefeder keck herausragt, sowie eine samtene Dokumenttasche. Ein warmer, delikater Farbklang in Rot-Goldbraun-Gelbtönen hält die vielfältigen Details der Komposition zusammen und verbreitet in dem Studierzimmer eine warme Atmosphäre.

39.1 *Ferdinand Bol, Porträt des Jan van der Voort und seiner Schwester Catharina van der Voort (Antwerpen, Royal Museum for Fine Arts)*

39.2 *Jan de Baen, Porträt des Willem van der Voort (Amsterdam, Amsterdams Museum)*

Fock/Ekkart 1981 gliederten das seinerzeit noch aus Kölner Museumsbesitz verschollen geglaubte Bildnis in die Serie von fünf Familienporträts ein, die von dem Leidener Kaufmann Pieter de la Court van der Voort ca. 1710 in seinem Inventar erwähnt werden: „*1676 door Schalke geschildert £ fl. 700*".[2] Diese Serie stimmt wiederum mit einem Posten im Nachlassverzeichnis von Pieters Onkel Willem van der Voort aus dem Jahre 1685 überein: „*Vijff conterfijtzels van Schalke, namentlijk van Pieter de la Court, Guillelmo van der Voort, Jan van der Voort, Magdalena de la Court en Pieter de la Court van der Voort*".[3] Drei der genannten Porträts sind klar zu identifizieren: Das Porträt des Pieter de la Court d. J. sowie die Porträts seiner Kinder Magdalena de la Court und Pieter de la Court van der Voort (siehe ausführlich Kat. Nr. 40). Setzt man den schlüssigen Serienzusammenhang voraus, so müsste es sich bei dem hier porträtierten Herrn um einen der beiden genannten Schwager Pieter de la Courts d. J. handeln: Willem van der Voort (Neapel 1619–Amsterdam 1685) oder Jan van der Voort (Neapel 1626–Amsterdam 1678).[4] Pieter unterhielt enge, auch geschäftliche Beziehungen mit beiden und zog nach dem Tod seiner Frau Catharina van der Voort 1674 sogar in deren Amsterdamer Haus. Die Porträts von Pieter de la Court und seiner Kinder blieben nachweislich bis 1904 im Familienbesitz. Im Gegensatz dazu wurden die Bildnisse der beiden van der Voorts zu einem unbestimmten Zeitpunkt nach 1766, als man mit dem Verkauf der Familiensammlung begann, abgegeben und zerstreut. Möglicherweise erschienen die Brüder van der Voort einer späteren Generation als weit entfernte Verwandschaft für ihre Familiengalerie entbehrlich.
Alter, Habitus und Attribute des Dargestellten würden zu beiden van der Voorts passen. Sie waren wie ihr Schwager Pieter de la Court als Kaufleute tätig und zwischen ihnen gab es einen nur geringen Altersunterschied. Ein Vergleich mit Bildnissen der Brüder Willem und Jan aus den 1660er-Jahren erlaubt jedoch keine eindeutige Identifizierung (Abb. Kat. Nr. 39.1 und 39.2).[5] Beide besaßen eine schulterlange, lockige Haartracht und eine schmale, gelängte Nase, wie sie auch der hier Dargestellte aufweist. Eine Warze, die Schalcken auf dessen rechter Wange erfasst, findet sich auf den übrigen van der Voort-Bildnissen nicht wieder. Auffällig ist das deutlich jüngere Aussehen des Pieter de La Court d. J. (1618–1685) auf seinem Bildnis von 1679 (Kat. Nr. 40) im Vergleich mit dem hier Porträtierten von 1676, obgleich Pieter sogar etwas älter als seine Schwager war. Pieters Sohn hatte die Bildnisse seiner Onkel

1710 als sehr wahrheitsgemäß beschrieben, während er das Porträt des Vaters als weniger naturgetreu empfand: *„mijn vader, is niet wel getroffe, beide ooms van der Voort, zijnde van goede gelijknis."*[6] AS

**LITERATUR** Slg. Kat. Lyversberg 1837, Nr. 87; Püttmann 1843, S. 431; Best. Kat. Köln 1877, Nr. 266; Best. Kat. Köln 1888, Nr. 660a; Best. Kat. Köln 1902/15, Nr. 714; HdG 1913, Nr. 335; Best. Kat. Köln 1936, Nr. 1056; Kernkamp 1959, S. 296 f.; Ekkart/Fock 1981, Nr. 37 und 39; Beherman 1988, Nr. 109; Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 189, Anm. 7; Mägder 1995, S. 203; Kier/Zehnder 1998, S. 225 f., Nr. 87.

1 Mündliche Mitteilung von O. Ydema, 2004 (lt. Bildakte Hoogsteder & Hoogsteder), vgl. auch Ydema 1991, S. 41–48.
2 Zitiert nach Kernkamp 1958, S. 192, Anm. 1. In Unkenntnis der Studie von Fock/Ekkart 1981 hatte Beherman 1988, S. 207, wenig überzeugend einen Pendantzusammenhang mit dem Bildnis einer älteren Dame in Aachen vermutet (Kat. Nr. 38, vermutlich das Bildnis der Mutter des Künstlers).
3 Zitiert nach Kernkamp 1958, S. 192.
4 Ohne weitere Begründung vermutet Hecht in Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 189, Anm. 7, in dem Dargestellten Jan van der Voort.
5 Ferdinand Bol, *Jan van der Voort und seine Schwester Catharina van der Voort*, 1661, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Inv. Nr. 812 sowie Jan de Baen, *Porträt des Willem van der Voort*, Amsterdam, Amsterdams Museum, Inv. Nr. B 5163.
6 Zitiert nach Kernkamp 1959, S. 296 f.

**40.1 und 2** *Godefridus Schalcken, Porträt der Magdalena de la Court und des Pieter de la Court van der Voort (Verbleib unbekannt)*

**40**

## *Porträt des Pieter de la Court d. J., 1679*

Signiert und datiert links unten auf der Brüstung: *G. Schalcken 1679*
Eichenholz, 43 × 34 cm
Leiden, Museum De Lakenhal, Inv. Nr. S 382

**PROVENIENZ** (?) 1679 Willem van der Voort; 1685 im Erbgang an den Neffen Pieter de la Court van der Voort (Inventar ca. 1710); im Erbgang an Allard de la Court-Catharina Backer (Inventar 1749); ab 1766 im Erbgang an Sohn Pieter de la Court Allardsz.; ab 1775 im Erbgang an Kinder von dessen 1772 verstorbenem Bruder Pieter de la Court; zuletzt bis 1904 in Slg. Pieter Hendrick de la Court; Verst. Amsterdam (Frederik Muller), 21. 9. 1904, Nr. 119 (*fl* 300); hier angekauft durch das Museum.

Mit Pieter de la Court d. J. (Leiden 1618 – Amsterdam 1685) porträtierte Schalcken eine „Ikone des Wohlstands"[1] seiner Zeit. Der Sohn eines aus Flandern zugewanderten Tuchfabrikanten gründete nach seinem Studium an der Leidener Universität und einer Grand Tour durch Europa[2] mit seinem Bruder in Leiden einen rasch florierenden Textilhandel. Seine Ehen mit der jung verstorbenen Elisabeth Tollenaer (1657) und mit Catharina van der Voort (1661) unterstützten ein enges Beziehungsgeflecht sowohl zum einflussreichen Ratspensionär Johan de Witt als auch zur Amsterdamer Kaufmannsfamilie van der Voort. Als radikaler Verfechter von Wirtschaftsliberalismus und republikanischer Staatsform verfasste Pieter einflussreiche ökonomische und politische Traktate. In seinen Analysen des rasanten wirtschaftlichen Erfolgs der Niederlande im 17. Jahrhundert beschwor er ein tugendhaftes, gelehrtes Unternehmertum.[3]
Die genauen Umstände des Porträtauftrages an Schalcken, der insgesamt fünf Familienbildnisse umfasste, sind nicht bekannt. Doch darf die ab 1676 entstandene Serie als äußerst prestigeträchtiges und mit 700 Gulden hochbezahltes Projekt für den jungen Maler gewertet werden, zumal der Auftraggeber nicht aus seiner Heimatstadt Dordrecht kam, sondern aus Amsterdam. Neben dem Porträt Pieters entstanden die Bildnisse der Tochter Magdalena (verschollen, Abb. Kat. Nr. 40.1), des Sohnes Pieter (verschollen, Abb. Kat. Nr. 40.2) sowie jeweils das Porträt des Schwagers Jan und Willem van der Voort (siehe Kat. Nr. 39).[4] Pieters zweite Ehefrau und Mutter seiner Kinder, Catharina van der Voort, war bereits 1674 verstorben und ihr Bildnis fehlt wohl aus diesem Grund in der Serie. Das Quintett befand sich zunächst im Besitz des Amsterdamer Schwagers Willem, der auch als Auftraggeber angenommen wird.[5] Vorstellbar wäre aber ebenso eine Bestellung durch Pieter,[6] dem Schalcken in seiner Leidener Zeit persönlich begegnet sein konnte. Erst 1665 war der Kaufmann nach Amsterdam in die Nähe der Schwager

gezogen, die enge Geschäftspartner wurden. Nach dem Tode der Gattin wohnte er sogar im Hause der van der Voorts. In seinen Briefen schrieb er sie durchgängig als „Brüder" an und teilte sehr persönliche Sorgen mit ihnen.[7] Das äußerst enge Verhältnis könnte ein Porträtgeschenk begründen.

Pieters Physiognomie ist aus früher entstandenen Bildnissen bekannt: Ein kleinformatiges Interieur von Godaert Kamper aus den Jahren 1657/58 zeigt ihn gemeinsam mit seiner ersten Ehefrau in biederer Häuslichkeit am Schreibpult.[8] Imposanter präsentiert sich die lebensgroße Darstellung durch den gleichfalls als Textilhändler in Leiden tätig gewesenen Abraham van den Tempel aus dem Jahr 1667.[9] Schalcken wählt sein unterlebensgroßes Standardformat. Er platziert sein Modell auf einer Veranda mit Ausblick in die Landschaft. Der modische Landschaftshintergrund verbindet das Porträt mit den Pleinair-Bildnissen seiner Kinder und weist stolz auf den Besitz des Landsitzes Meerburg bei Leiderdorp hin, ein Statussymbol für die damalige Gesellschaft. Seitlich an eine Balustrade gelehnt blickt der Kaufmann zum Betrachter. Der rhetorische Gestus seiner Rechten zeigt ihn in der Rolle des gelehrten Redners.[10] Die minutiöse Darstellung der samtig-seidigen Draperien und des Hausmantels mögen die Sinne eines Textilhändlers, der er war, besonders erfreut haben. Auch wenn sein Sohn Pieter das Bildnis später als weniger gut getroffen beschrieb,[11] so liefert Schalcken eine elegante Charakterisierung, die weniger steif wirkt als das drei Jahre früher entstandene, mögliche Porträt des Schwagers (siehe Kat. Nr. 39). Deutliche Anklänge an die Porträtmalerei von Nicolaes Maes, der Dordrecht 1673 verlassen hatte und nun in Amsterdam tonangebend war, besitzen die schwungvollen Kinderporträts der Serie. Schalcken zeigt Magdalena (*1661) und Pieter (*1664) nicht in einer auf den Betrachter ausgerichteten Pose, sondern im Moment unbekümmerten Spiels.

Die Porträtserie gehörte zu der bis 1750 auf imposante 57 Porträts angewachsenen Familiengalerie im Haus an der exklusiven Rapenburg in Leiden. Unter den 30 Familienporträts hoher Qualität hing sie seinerzeit im Sommerspeisesaal, dem sog. Familienzimmer und Empfangsraum.[12]

Eine zu dem Bildnis Pieters gehörige Schalcken-Zeichnung wird unter Kat. Nr. 41 vorgestellt. AS

**LITERATUR** Moes 1897/1905, Nr. 1768,3; Overvoorde 1908, S. 169, 175; HdG 1912, Nr. 298; Kernkamp 1958, S. 191 f.; Kernkamp 1959, S. 296, 298; Kretschmar 1966, S. 216; Kernkamp 1977, S. 70; Best. Kat. Leiden 1983, Nr. 382; Lunsingh Scheurleer/Fock/van Dissel 1987, S. 345, 457; Fock/Ekkart 1981, S. 178 f., S. 193 f., Nr. 7; Ausst. Kat. Amsterdam 1989, Nr. 38; Beherman 1988, Nr. 82; Best. Kat. Philadelphia 1990, S. 73, Anm. 2; Weststeijn 2012, S. 199; Slg. Kat. van Dedem 2012, S. 80.

1 Roberts 1998, S. 54.
2 Vgl. das Tagebuch der Reise publiziert von Driessen 1928.
3 1659: *Het welvaren der stad Leyden*; 1660: *Consideratien van staat ofte polityke weeg-schaal*; 1662: *Interest van Holland ofte gronden van Hollands-welvaren* (anonym publiziert); Leiden-Rotterdam 1669: *Aanwijsing der heilsame politike gronden en maximen van de republike van Holland en West-Vriesland;* vgl. zu de la Courts Überzeugungen zuletzt: Weststeijn 2012 sowie zur Bibliografie und Rezeptionsgeschichte Wildenberg 1998.
4 Beherman 1988, Nr. 65 und 66.
5 Fock/Ekkart 1981, S. 194; Hecht in: Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 188; in einem Erbstreit um die Serie behaupten die Kinder von Magdalena de la Court 1731, Willem van der Voort habe die Bildnisse anlässlich der Geburt ihres Sohnes als „pillegift" an Magdalena verschenkt und Rahmen in Auftrag gegeben. Nur aus diesem Grund hätten sich die Bildnisse bei seinem Tode 1685 noch in seinem Haus befunden und wären seinerzeit zu Unrecht der Erbmasse Pieter de la Court van der Voorts zugeschlagen worden seien (vgl. Fock/Ekkart, S. 178).
6 In diesem Sinne Weststeijn 2012, S. 199.
7 Vgl. z. B. die Briefe mit Berichten über den Verlauf der Schwangerschaft seiner Frau (1663), zitiert in Broos/Stoffers 1991.
8 Zuletzt 1998 nachgewiesen in Utrecht, Diakonessenhuis.
9 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 2243.
10 Weststeijn 2012, S. 199.
11 Vgl. Kernkamp 1959, S. 296: *„mijn vader, is niet wel getroffe, beide ooms van der Voort, zijnde van goede gelijknis, mijn suster, mijn selve, deese beyde zijn in die tijd seer wel getroffen."*
12 Vgl. Lunsingh Scheurleer/Fock/van Dissel 1987, S. 345.

## 41

## *Porträt des Pieter de la Court d. J., um 1679*

Nachträglich bezeichnet in der Bildmitte links: *G.Schalken*
Schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, 346 × 278 mm
Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 22495
[nur in Köln ausgestellt]

**PROVENIENZ** Slg. Georg Ernst Harzen (1790–1863), Hamburg; hieraus 1863 Schenkung an das Museum.

Äußerst detailliert, bis in die Faltenwürfe der Draperien hinein, gibt die Zeichnung das 1679 datierte Gemälde mit dem Porträt des Pieter de la Court d. J. wieder (Kat. Nr. 40), wenngleich in etwas verkleinertem Format. Der landschaftliche Hintergrund und die Architekturmotive sind vollständig erfasst, bis hin zu den Sprüngen in der Plinthe der Säule oder den Blütenmotiven am rechten oberen Bildrand, die auf dem Gemälde (vielleicht nicht mehr) zu sehen sind. Auch Einfassungslinien in Grafit machen deutlich, dass der Künstler hier ein vollendetes Werk vorlegen möchte. Der gleichmäßige Grad der Ausarbeitung und die feinen Weißhöhungen unterscheiden dieses Blatt deutlich von einer Studienzeichnung bzw. einem Kompositionsentwurf, wie ihn z. B. Kat. Nr. 44 darstellt. Auch lassen sich keinerlei Veränderungen zum ausgeführten Gemälde erkennen. Lediglich leichte Schwächen in der Wiedergabe der Physiognomie und der Hände sind auf der Zeichnung festzustellen. Auch wenn sich nicht ausschließen lässt, dass es sich um eine „Präsentationsvorlage für den Auftraggeber“[1] gehandelt haben könnte, so scheint das Blatt doch eher eine Nachzeichnung des ausgeführten Gemäldes zu sein. Mehrere derart sorgfältig ausgearbeitete Blätter in dem zeichnerischen Œuvre Schalckens sah man daher berechtigterweise als sog. *Ricordi* an. Sie verblieben wohl nach dem Verkauf des Ölgemäldes im Künstleratelier und konnten zukünftigen Auftraggebern als Ansichtsexemplar dienen.[2] In den gut dokumentierten Kunstbesitz des Dargestellten und seiner Familie ist die Zeichnung nachweislich nicht gelangt.

Interessanterweise finden sich Stefes zufolge auf der Rückseite des Blattes folgende Angaben zu der Kolorierung und Textur der Draperien, und zwar genau in Höhe der jeweiligen Partien: *Roode sij* bezieht sich auf die rote Seide der Vorhangdraperie, die den Dargestellten hinterfängt; der Ausdruck *filiemort* (frz. *feuille mort*, vertrocknetes Blatt) beschreibt den Braunton seines Hausmantels und *groen fulp* (ital. *felpa*, Flausch) bezeichnet den grünen Samt, der über der Brüstung liegt. Die Handschrift dieser Einträge dürfte zeitgenössisch sein, entspricht jedoch nicht unbedingt dem Duktus der Unterschrift des Künstlers. Allerdings ist das handschriftliche Vergleichsmaterial zu dürftig, um hier eine eindeutige Aussage treffen zu können.[3] Farbangaben, die in Form einer Nummerierung direkt in der Zeichnung vermerkt wurden, finden sich häufiger auf Porträtzeichnungen von Schalcken, was auf den Werkstattgebrauch hinweist (vgl. Kat. Nr. 55). Höchstwahrscheinlich nach einem Schalcken-Gemälde entstand das Ricordo eines Kinderporträts, bei dem sich die Legende zum Nummerncode erhalten hat. Die präzise Beschreibung der Texturen verrät die Faszination für stoffliche Details. Sie belegt zugleich, dass hier ein bereits fertiggestelltes Gemälde dokumentiert wird: „ein dünnes Leinen, wo das Nackte durchscheint“ oder „ein blauseidener Schleier mit breiten goldenen Streifen“.[4]

Leider haben sich keine vergleichbaren Zeichnungen zu den übrigen vier Porträts der Familie de la Court-van der Voort erhalten, die Schalcken in den Jahren 1676–79 anfertigte (vgl.

**41.1** *Godefridus Schalcken, Porträt des Cornelis de Roovere (Leiden, Kupferstichkabinett der Universität)*

Kat. Nr. 39, 40). Ein ähnlich sorgfältig ausgeführtes Ricordo liegt zu dem 1682 datierten Bildnis des Cornelis de Roovere vor (Abb. Kat. Nr. 41.1).[5] Hier besitzen Gemälde und Zeichnung sogar das gleiche Format.[6] Interessanterweise tragen beide Blätter, wie auch weitere Handzeichnungen Schalckens, einen nachträglichen Eintrag des Künstlernamens in gleicher Handschrift. Offenbar gehörten sie einmal zu einem gemeinsamen Zeichnungsfundus bzw. einer Sammlung. AS

LITERATUR Bernt 1958, Nr. 537; Bernt 1980, Bd. 5, Nr. 536; Beherman 1988, S. 33, 181, 375, Nr. D7; Jansen 1992, S. 74; Best. Kat. Hamburg 2011, Nr. 939.

1 Stefes in: Best. Kat. Hamburg 2011, S. 504.
2 Vgl. zu einem solchen Werkstatt-Archiv in der Künstlerfamilie de Braji: Giltaij/Lammertse 2001.
3 Mit Dank an Ursula Trieloff, Bildarchiv, Kunsthalle Hamburg, für das Bildmaterial.
4 *Porträt eines sitzenden Kindes mit Vogel*, Rötel auf Papier, 210 × 188 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1890-A-2378. Ich danke Robert-Jan te Rijdt für die Begutachtung und Transkription.
5 Kupfer, 43,5 × 36,5 cm, zuletzt belegt in Verst. Amsterdam (Mak van Waay), 26. 9. 1972, Nr. 189, mit Gegenstück der Gattin Dina Meerman, vgl. Beherman 1988, Nr. 73 und 74. Weitere Ricordi bei Beherman 1988, Nr. D 9, 10,
6 *Porträt des Cornelis de Roovere*, Kupfer, 43,5 × 36,5 cm, Beherman 1988, Nr. 73; die Zeichnung befindet sich als *Porträt eines jungen Mannes in Parklandschaft*, blaues Papier, 443 × 367 mm, in Leiden, Kupferstichkabinett der Universität, Inv. Nr. PK 1870, Beherman 1988, Nr. D 11, vgl. de Gelder 1920, Nr. 40.

## 42

### *Porträt der Elisabeth Tallyarde, 1679*

Monogrammiert und datiert rechts oben: *G.S. 1679*
Eichenholz, 43 × 34 cm
Middelburg, Zeeuws Museum, Inv. Nr. M 62-100

PROVENIENZ Seit 1679 im Besitz der Familie Tallyarde-Snouck-Hurgronje; 1962 Stiftung von W. A. F. Snouck Hurgronje, Arnheim, an das Zeeuws Museum Middelburg.

Unter den zahlreichen Porträts von Godefridus Schalcken, die man noch immer bei den angesehensten Familien Dordrechts besichtigen könne, rage ein Gemälde besonders hervor, so berichtet Arnold Houbraken in seiner *Grooten Schouburg* von 1721: das „Bildnis von Frau Snoeck, die als Feldnymphe im Schatten von Bäumen liegt" (Abb. Kat. Nr. 42.1).[1] In der Tat ist die laszive, offenherzige Pose der dargestellten Elisabeth Tallyarde, verheiratete Snouck (1654–1689) sehr ungewöhnlich. Auch wenn das von Houbraken angesprochene Rollenspiel im Sinne eines *Portrait historié* gewisse Freiheiten gewährt, so darf dieser Porträttypus durchaus experimentell genannt werden.[2]
Ganz offensichtlich besaß Elisabeth eine besondere Vorliebe für extravagante Selbstdarstellung. Schon 1679, noch vor ihrer Heirat, ließ sie sich von Schalcken in einem prunkvollen Bildnis verewigen. Die Tochter des aus englischem Rittergeschlecht stammenden Johan Tallyarde (1629–1657) und der Elisabeth de Witt (*1630) präsentiert sich hier als stehende Dreiviertelfigur mit zahlreichen Insignien von Wohlstand und Distinktion. Ihr elegantes Kostüm – eine hochmodische *robe à la française* – und kostbare Accessoires werden demonstrativ zur Schau gestellt. Über einem rosa Brokatrock trägt sie ein weißen Seidenkleid mit rosa Schleifen und blauem Futter, das im Glanz des Lichteinfalls vor dem dunkelblauen Vorhang regelrecht erstrahlt.[3] Es betont das dralle Dekolleté und ihre – dem damaligen Schönheitsideal entsprechend – makellose helle Haut. Auch die rosé gefärbten Wangen unterstreichen den frischen, jugendlichen Eindruck der damals 25-Jährigen. Besonders ins Auge sticht ihr rechter Arm, der auf dem Tisch ruht. Auf dem Zeigefinger der ausgestreckten Hand sitzt als Statussymbol ein kleiner Papagei und lässt sich – ein liebevolles Detail – mit dem Daumen das Köpfchen streicheln. Diese Armhaltung rückt den außergewöhnlichen Handschuh mit abstreifbaren Fingerkuppen[4] in den Fokus: ein modisch hochaktuelles Accessoire, das erst um 1700, vor allem in Frankreich allgemein gebräuchlicher wurde.[5] Seine helle Farbe tritt plastisch vor dem rotgemusterten orientalischen Teppich der Unterlage hervor. Es handelt sich wohl um sog. zartes Hühnerhautleder. Hieraus gefertigte Sommerhandschuhe trug man zum Schutz vor bräunender Sonneneinstrahlung, teilweise auch nachts, um die Haut „weiß und weich" zu machen.[6] Eine Pleinair-Szenerie bildet denn auch den Hintergrund. Elisabeth steht, wie es die hoheitsvolle Säule und der Samtvorhang andeuten, in einer Pergola inmitten eines Parks. Zum Gartenambiente gehört auch ein Apfelsinenbäumchen auf dem steinernen Tisch neben Elisabeth. Exotische Zitrusfrüchte und deren Kultivierung in Orangerien galten seinerzeit als Statussymbol. Zugleich symbolisieren die Früchte traditionell Schönheit, Keuschheit und Fruchtbarkeit.[7] Gleichzeitig war die Orange ein Symbol der Braut und Zeichen der Treue zwischen Eltern und Kindern.[8] Die reife Frucht in Elisabeths Hand könnte in diesem Sinne auf ihre damalige Lebenssituation hinweisen. Denn in der Tat heiratete sie nur kurz nach der Entstehung des Porträts 1680 den Dordrechter Kaufmann Matthijs Snouck (1655–1704).[9] Wenig später fertigte

Schalcken als Pendant das Bildnis des Gatten, nun auf einer Kupfertafel (Abb. Kat. Nr. 42.2.). Ursprünglich hatte vielleicht das mögliche Porträt der Mutter (Kat. Nr. 43) als Gegenstück zum Bildnis Elisabeths gedient. Dem Nachlassverzeichnis ihres Gatten Matthijs Snoeck aus dem Jahre 1705 ist ein enormer Besitz des Paares zu entnehmen, darunter auch eine reiche Bildersammlung mit vielen Porträts, die allerdings in der Mehrzahl nicht namentlich aufgelistet werden.[10] AS

**LITERATUR** Beherman 1988, Nr. 76; Ausst. Kat. Middelburg 2010, Nr. 47; Slg. Kat. van Dedem 2012, S. 80.

1 Kupfer, 45 × 52 cm. Middelburg, Zeeuws Museum, Inv. Nr. M 62-100.
2 Französische Vorbilder, z. B. Porträts von Pierre Mignard, kämen als Inspiration in Frage. Schalcken nahm den „Feldnymphen"-Typus in einem ebenfalls aus den 1680er-Jahren stammenden Porträt erneut auf, das Charlotte Elisabeth van Blijenburgh im Gras sitzend zeigt (Abb. 11).
3 Das exklusive Weiß erinnert an die Darstellung von Bräuten z. B. bei Jan Miense Molenaer, *Die Hochzeit von Willem van Loon und Margaretha Bas*, 1637, Amsterdam, Museum van Loon, Inv. Nr. L 158, de Winkel 2011, S. 43 f. zufolge eigentlich ein Privileg des Adels.
4 Unter der Bezeichnung *Mitaine* tauchen derartige Handschuhe, die ein besseres taktiles Gefühl erlaubten, erstmals in der erweiterten Ausgabe des französischen *Dictionnaire universel* von A. Furetière, H. Basnage de Beauval und J. B. Brutel de la Rivière auf. Irene Groeneweg, Delft, vermutet deshalb, dass sie offenbar erst um 1700 in Mode kamen (freundliche Mitteilung v. 4. 3. 2015). Der einzige Fall eines weiteren, jedoch simpleren, kurzen und fingerlosen Handschuhs auf einem Porträt des 17. Jahrhunderts bildet das um 1650 datierte Frauenbildnis von Bernhard Zwaerdecroon, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Inv. Nr. 2025, vgl. Kat. Rotterdam 1995, Nr. 80. Ich danke Irene Groeneweg für ihre freundlichen diesbezüglichen Hinweise.
5 Der zweite Handschuh ist nicht abgebildet. Auf einem weiteren Porträt vor einem Landschaftshintergrund zeigt sich Elisabeth ebenfalls mit behandschuhter Rechten, die eine Blüte hält: Zeeuws Museum Middelburg, Inv. Nr. M 62-101; S. Giepmans/RKD Den Haag vermutet hier eine Kopie nach Schalcken.
6 Cumming/Cunnington 2010, S. 46, mit historischer Quelle.
7 Vgl. Kepetzis 2011.
8 Vgl. allg. Beckmann 2014, S. 278, 280. Auf dem Porträt eines jungen Mannes, der im Begriff ist, seiner Liebsten eine Orange zu reichen, während Amor im Hintergrund einen brennenden Pfeil abschießt, stellt Schalcken diese Symbolik explizit dar (Kupfer, 17,9 × 14,4, oval, zuletzt Verst. Paris [Ader-Tajan]), 26. 6. 1992, Nr. 95.
9 Kupfer, 43 × 33, 5 cm, Zeeuws Museum, Middelburg, Inv. Nr. M 62-99, Beherman 1988, Nr. 77.
10 *Inventaris der nalatenschap van mr. Matthijs Snouck*, 1705. Zeeuws Archief Middelburg, S. 53.

**42.1** *Godefridus Schalcken, Porträt der Elisabeth Snoeck, geb. Tallyarde als Feldnymphe (Middelburg, Zeeuws Museum)*

**42.2** *Godefridus Schalcken, Porträt des Matthijs Snoeck (Middelburg, Zeeuws Museum)*

## 43

### *Porträt einer Dame, vermutlich Elisabeth de Witt, um 1679*

Signiert links auf der Höhe des Ellenbogens: *G. Schalcken*
Eichenholz, 43 × 34 cm
Middelburg, Zeeuws Museum, Inv. Nr. M 62-126

**PROVENIENZ** Höchstwahrscheinlich seit Entstehung im Besitz der Familie Tallyarde-Snoeck-Hurgronje; 1962 Ankauf von W. A. F. Snouck Hurgronje, Arnheim.

Das Porträt einer sitzenden Dame in Schwarz besitzt einen überzeugenden Pendantzusammenhang mit dem Bildnis der Elisabeth Tallyarde (Kat. Nr. 42). Format und Bildträger stimmen überein und auch stilistisch passt das undatierte Bildnis in die Zeit um 1679. Die beiden Damenporträts verbindet der Landschaftsausblick, das Vorhangmotiv und der teppichgedeckte Tisch, auf dem jeweils in Symmetrie ein Arm abgelegt wird. An die Stelle des Apfelsinenbäumchens auf dem Pendantbildnis tritt hier ein Körbchen mit frisch geschnittenen Rosen. Die Dargestellte hält eine einzelne Blüte zwischen den Fingern, parallel zur Apfelsine in der Hand von Elisabeth Tallyarde auf dem Gegenstück. Beide Damen verband offensichtlich das Interesse an der modischen Gartenkultur.[1]

Eine intendierte Paarung erklärt auch die für Frauenporträts ungewöhnliche, heraldisch rechte Platzierung der Dame. Sie nimmt damit den Ehrenplatz ein, der bei Ehepaarpendants gewöhnlich dem Mann vorbehalten war. Eine aus späterer Zeit stammende rückseitige Inschrift auf dem Bildnis identifiziert die Dargestellte als Maria Tallyarde und Schwester der Elisabeth.[2] Doch belegen weder Urkunden[3] noch die Dordrechter Stadtgeschichte von Matthijs van Balen aus dem Jahr 1677 die Existenz einer solchen Schwester.[4]

Der gemeinsame Überlieferungszusammenhang beider Porträts im Familienbesitz und der überzeugende Pendantbezug lassen jedoch ein engeres verwandtschaftliches Verhältnis zwischen den beiden Dargestellten vermuten. Der offenkundige Altersunterschied und die zurückhaltende Kleidung der Älteren in Schwarz – Beherman erkannte in ihr eine Witwe – legen nahe, dass es sich hier um die Mutter Elisabeths, die 1630 geborene Elisabeth Johansdr. de Witt handeln könnte.[5] Ihr Gatte und der Vater Elisabeths, Johan Johansz. Tallyarde (1629–1657), war zur Entstehungszeit der Porträts bereits lange verstorben. Elisabeth sollte nach dem Tod zweier nachgeborener Brüder im Säuglingsalter das einzige überlebende Kind bleiben.[6] Das Todesjahr der Mutter ist nicht bekannt, doch unterzeichnete sie noch im November 1680 den Heiratsvertrag ihrer Tochter mit Matthijs Snouck.[7] Sein Porträt (Abb. Kat. Nr. 42.2) wurde wohl erst im Anschluss an die Hochzeit bei Schalcken in Auftrag gegeben und verdrängte möglicherweise als neues Gegenstück das ältere Pendant. Dass man auch nach dem frühen Tod von Elisabeth Tallyarde 1689 die Bildnisse ihrer Vorfahren aus dem berühmten, weitverzweigten Dordrechter Geschlecht de Witt im Hause Snouck ehrte, beweist das Nachlassinventar des Matthijs Snouck von 1705. Darin sind neben zahlreichen anonym gelisteten Porträts z. B. auch die Bildnisse von Willem und Maria de Witt, Elisabeths Ur-Urgroßeltern verzeichnet.[8] Dynastischer Stolz drückte sich u. a. auch in der Geschlechterkarte aus, die im Eingangsbereich des Familiensitzes hing. Die Porträtgalerie blieb bis 1962 im Familienbesitz, bevor sie im Ganzen an das Zeeuws Museum gelangte. AS

**LITERATUR** Beherman 1988, Nr. 75; Ausst. Kat. Middelburg 2010, Nr. 49 (als Schalcken zugeschrieben, identifiziert als „Maria Talliarde").

1 Eine Variante der Komposition mit einer stehenden jungen Dame, Blumenkörbchen und Ausblick in einen Garten überliefern zwei Pariser Auktionskataloge, 17. 2. 1774, Nr. 43 (Paillet an Saufret, 241 livres); 21. 4. 1788, Nr. 81 (Calonne an Dubois, 500 livres).
2 *Maria TAILLERS suster van Elisabeth, geb. n tot Dort den* [...].
3 Mit Dank an Ilja Mostert, Zeeuws Archief Middelburg.
4 Vgl. Balen 1677, S. 1309. Mit Dank an Guido Jansen für den Hinweis.
5 Leider sind keine anderen Bildnisse der Elisabeth de Witt bekannt, um ihre Identifizierung zweifelsfrei zu belegen.
6 Balen 1677, S. 1309.
7 *Akte van huwelijksvoorwaarden tusschen mr. Matthijs Snouck en juffrouw Elisabeth Talliarde*, 1680, Zeeuws Archief Middelburg.
8 *Inventaris der nalatenschap van mr. Matthijs Snouck*, 1705. Zeeuws Archief Middelburg, S. 53.

**44** (Originalformat)

**44**

## *Studie zum Porträt einer Dame, möglicherweise der Elisabeth de Witt, um 1679*

Von anderer Hand links unten bezeichnet: *G. Schalken* ·
Schwarze Kreide auf blauem Papier, 215 × 202 mm
Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-T-1891-A-2458

PROVENIENZ 1891 Ankauf für das Rijksmuseum von H. J. Valk.

Mit dem Damenbildnis in Öl (Kat. Nr. 43) steht eine Studienzeichnung Schalckens im Zusammenhang, die Einblick in die Genese des Porträts und den Arbeitsprozess des Künstlers gibt. Nur sehr wenige Zeichnungen des Künstlers sind überhaupt bekannt. Jansen wies 1992 auf die charakteristische Schraffiertechnik in diagonalen Strichlagen hin, die auch das hier behandelte Blatt auszeichnet. Zudem machte er darauf aufmerksam, dass Schalckens zeichnerisches Œuvre mehrheitlich aus Porträts besteht. Teilweise handelt es sich dabei um fein ausgestaltete und daher wohl auch bevorzugt gesammelte sogenannte Ricordi, die ein ausgeführtes Gemälde nachträglich dokumentierten (vgl. Kat. Nr. 41). Im Gegensatz hierzu ist das vorliegende Blatt nur skizzenhaft angelegt. Dabei konzentriert sich Schalcken auf die Figur und ihre Pose. Der Hintergrund ist vollständig ausgeblendet, ganze Passagen, wie z. B. die Physiognomie, belässt er bei bloßen Andeutungen. In einer ersten Konzeption hält der Künstler nur die Bildidee fest, wohl um diese im Anschluss mit der Auftraggeberin abzustimmen. Der Vergleich mit dem Gemälde macht deutlich, dass es offensichtlich zu Änderungswünschen kam. Die Sitzhaltung und Dreiviertelansicht mit dem Blick zum Betrachter wurden in das Ölbild übernommen. Verändert wurde die Gestik der Arme. Auf der Zeichnung hält die Dargestellte sich mit der Rechten ein Tuch vor die Brust. Ihr linker Arm ruht mit einem Kissen auf einer Balustrade, zwischen den Fingerspitzen hält sie eine Rose. Diese Blüte wandert auf dem Gemälde in die andere Hand, Tuch und Kissen fallen weg, aus der Mauerbrüstung wird ein Tisch. Die Aufsteckfrisur *à la hurluberlu* mit der über die Schulter fallenden Locke sowie der transparenten Haube und den Schleifen am Ohr ist auf beiden Fassungen identisch. Das Kleid weist jedoch Änderungen auf, die dem Gemälde eine dem Alter des Modells angepasste konservativere Note verleihen. Die modischeren Puffärmel werden durch geschlitzte Ärmel ersetzt, der geschürzte Rock durch einen glatt fließenden. Interessant ist auch die verjüngte Erscheinung der Dame auf der Zeichnung, die z. B. das auf dem Gemälde deutlich sichtbare Doppelkinn schmeichelhaft außer Acht lässt. Ein ähnliches Phänomen fällt beim Vergleich von Vorzeichnung und Gemälde eines stehenden Mannes auf, der mit einem Stock an einer Brüstung lehnt.[1] Auch hier zeigen sich auf der Zeichnung bei ansonsten nahezu identischer Ausführung deutlich jüngere Gesichtszüge. Ob Schalcken mit seiner Studie, die noch nicht auf Naturtreue abzuheben braucht, einen attraktiven Eindruck vermitteln wollte, um die Auftragsstimmung zu erhöhen? Oder stand vielleicht auch hier ein anderes Modell für die Entwurfszeichnung Pate, wie es Wayne Franits im Falle einer Studie zu einem Selbstbildnis nachweisen konnte (vgl. Kat. Nr. 6)? AS

LITERATUR Beherman 1988, Nr. D 22 (als Studie für das Porträt der Maria Tallyarde).

1 Siehe Beherman 1988, Nr. 104 (ehemals Köln, Sammlung J. P. Meyer), 1862 verkauft an das Nationalmuseum Warschau, Kriegsverlust, zuletzt Verst. Wien (Dorotheum), 28. 12. 1972, Nr. 114, vgl. auch Kier/Zehnder 1998, S. 497, Nr. 323, und D 6 (Amsterdam, Slg. Willemien Mansell-van Eeghen). Beide Studienblätter gehörten offenbar einmal dem gleichen Fundus an, denn sie tragen eine nachträgliche Bezeichnung in identischer Handschrift.

**45**

## *Porträt des Diederick Hoeufft, Kapitän der Kavallerie, um 1680*

**46**

## *Porträt der Isabella Agneta Deutz, um 1680*

45: links unten: *G.Schalcken*;
46: rechts neben ihrem Ellenbogen: *G. Schalcken*
Kupfer, 42 × 34 cm.
Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 708 und 709

**PROVENIENZ** Vererbt über die jüngste Tochter des Ehepaares, Agneta Catharina (1689–1758), die 1723 Matthias Singendonck (1678–1742) heiratete; im Familienbesitz bis zu Maria Johanna Singendonck (1835–1907), Den Haag; 1907 Stiftung an die Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis.

Diederick Hoeufft (1648–1719), nach dem Tod seines gleichnamigen Vaters 1688 Herr von Fontaine-Pereuse, präsentiert sich hier als Rittmeister der Kavallerie, ein Amt, in das er 1676 von den Generalstaaten mit dem Rang eines Kapitäns berufen wurde.[1] Das Bild zeigt ihn als Halbfigur, vor einem begrünten Hügel stehend und den Körper und Kopf nach rechts gewandt. Die langen dunkelbraunen Locken seiner Perücke reichen ihm bis über die Brust. Hoeufft trägt einen dunkelgrauen Harnisch, der sehr schön das von links einfallende Licht reflektiert, welches die blanken Messingknöpfe aufleuchten lässt. Seine dunkle Uniformjacke, die an der Hüfte etwas aus dem Harnisch herausragt, ist mit Motiven in Goldbrokat verziert. An seinem Gürtel hängt links ein Degen. Ein langes Spitzenjabot schmückt seinen Hals und die Handgelenke zieren Spitzenmanschetten. Er weist nach rechts, wo im Hintergrund eine bewaldete Berglandschaft zu erkennen ist. Hoeufft wurde 1648 in Dordrecht geboren. In dieser Stadt hatte sein Vater mehrere Ämter bekleidet, 1641 Maria de Witt (eine Schwester des Ratspensionärs) geheiratet und gemeinsam mit dem Bruder Jean mit Kupfer und Kanonen gehandelt. Diederick selbst machte im Staatsheer Karriere. 1673 wurde er Adjutant des Generalleutnants Ludolf van Steenhuijsen. Von diesem mit einer Vollmacht ausgestattet, konnte er in dessen Abwesenheit das Kommando über die in Gouda stationierte Garnison übernehmen. Einige Jahre später war Diederick im Namen der Staaten Feldbeauftragter in der spanisch-südniederländischen Armee des Herzogs von Villahermosa und 1678 gab ihm der Prinz von Oranien den Befehl über eine berittene Kompanie im Regiment von Jacob II. van Wassenaer Obdam.[2] Hoeufft hatte also schon umfassende Erfahrungen als Militär gesammelt, als er 1680 in Amstelveen Isabella Agneta Deutz (1658–1694) heiratete, die Tochter des reichen Amsterdamer Kaufmannes Jan Deutz und dessen Frau Geertruida Bicker.[3] Dies war übrigens nicht die erste Verbindung zwischen den Familien Deutz und Hoeufft, denn bereits 1638 hatte eine Schwester von Jan Deutz, Isabella (1615–1672), Diedericks Onkel Johannes Hoeufft (1601–1677) geheiratet.[4]
Auf dem Pendant ist Diedericks Ehefrau Isabella Agneta dargestellt, ebenfalls als Halbfigur und stehend. Ihr Körper und Kopf sind nach links gewandt. Sie trägt ein dunkellila Kleid mit schönen gelben Stickereien und einem recht großzügigen Ausschnitt, darunter ein weißes Hemd mit Rüschen und weiten Ärmeln. Über ihre Schultern ist ein gelbbraunes Tuch drapiert, das sie mit ihrer linken Hand festhält. Ihr linker Ellenbogen ruht auf einem Podest, das mit einem dunkelroten Satintuch bedeckt ist. Links öffnet sich der Ausblick auf eine Waldlandschaft. Sie trägt ihr Haar *à la Sevigné*, mit Stocklocken an den Schläfen und über der Stirn und mit nach hinten gekämmtem Haar, das in einer langen Locke über ihre rechte Schulter fällt.
Schalcken malte die beiden Porträts auf Kupfer in wenigen Farbschichten. Zweifellos entstanden die Pendants im Hochzeitsjahr des Paares, 1680. Offenbar wohnte Hoeufft zu jenem Zeitpunkt noch nicht in Utrecht, sondern noch am Dordrechter Familiensitz am Vogelmarkt. Das Paar wird schon bald nach der Hochzeit nach Utrecht umgezogen sein, wo Diederick Domherr war und später auch andere Ämter bekleidete. So war er beispielsweise 1684 Leiter der Rotterdamer Kammer der Westindischen Kompanie. Isabella und Diederick bekamen acht Kinder, von denen nur die fünf Töchter die Eltern überleben sollten. 1692 wurde Diederick von Kaiser Leopold I. in den Adelsstand erhoben.[5]
Nach Diederick ließ sich auch dessen Bruder Jacob (1660–1717), Bürgermeister von Dordrecht, zusammen mit seiner Frau Sophia Everwijn (1668–1747) von Schalcken porträtieren. Diese Porträts wurden über ihren Sohn Pompejus auf jenen Zweig der Familie vererbt, der sich später Hoeufft van Velsen nannte. Dort wurden sie noch von Moes und Hofstede de Groot gesehen.[6]
Das RKD in Den Haag bewahrt zwei kleine farbige Amateurzeichnungen, die ebenfalls Jacob Hoeufft und seine Ehefrau darstellen sollen. Da die beiden hier aber viel zu jung wirken, werden diese Blätter wohl eher zwei ihrer Kinder wiedergeben. Es handelt sich um Kniestücke, die Schalcken angesichts des ovalen und für ihn recht großen Formates vermutlich nach seiner Rückkehr aus London angefertigt hatte.[7] GJ

**LITERATUR** HdG 1912, Nr. 308, 309; Beherman 1988, Nr. 71, 72; Best. Kat. Den Haag 2004, S. 311 f.

1 Het Nationaal Archief (NA), Den Haag, Archiv Hoeufft van Velsen, 3.20.26, Inv. Nr. 130.
2 NA, 3.20.26, Inv. Nr. 126, 128 und 131.
3 Von einem Porträt im Jagdschloss Grunewald in Berlin heißt es, dass es sich ebenfalls um ein Porträt von Isabella Agneta Deutz handeln könne. Dieses signierte Porträt datiert aus dem Jahr 1676 und wurde noch am 24.8.1803 zusammen mit einem männlichen Pendant in Den Haag verkauft (Nr. 21). Dies zeigt bereits, dass es sich hier nicht um Kat. Nr. 46 handeln kann. Börsch-Supan 1964, S. 121, Nr. 165 mit Abb. (Holz, 28,3 × 21,4 cm, abgerundet; nicht in Beherman 1988).
4 Raat 2010, S. 571 f.; Balen 1677, S. 1326.
5 NA, 3.20.26, Inv. Nr. 132; siehe auch Utrechts Archief, Archiv Taets van Amerongen van Natewisch, 23.2.2.3.3.3.149.
6 Moes 1897/1905, Nr. 3566 und 2440; HdG 1912, Nr. 310 f. Beherman 1988, S. 406. Die Porträts befanden sich in schön geschnitzten Rahmen, auf denen ihre Familienwappen angebracht waren.
7 Die von Schalcken vollständig signierten Porträts (Leinwand, 73 × 62,5 cm und 73,5 × 61,5 cm) waren das letzte Mal in der Ausstellung Den Haag 1924, Nr. 92–93 als Leihgabe von Mr. H. Hoeufft van Velsen te Scheveningen zu sehen; wahrscheinlich fertigte E. A. van Beresteyn (1876–1948) damals die Zeichnungen an. Abraham Bredius sah 1889 diese beiden Porträts in Amsterdam und notierte: „twee groote ¾ levensgroot aardige kinderportretten van G. Schalcken heel mooi; extra in half romeinsch kostuum met rood bruin pluche en blauwe zijde" („Zwei große, ¾ lebensgroße nette Kinderporträts von G. Schalcken, sehr schön; extra in halbrömischem Kostüm mit rotbraunem Plüsch und blauer Seide"); siehe Bredius' Notizbuch 1882–1889 im Museum Bredius, Folio 336. Nicht in Beherman 1988.

## 47

## *Porträt des Barthout Govertsz. van Slingelandt, 1682*

Signiert links oben: *G. Schalcken*
Kupfer, 46,6 × 36,4 cm
New York, The Leiden Collection, Inv. Nr. GS-102

**PROVENIENZ** Im Erbgang an den ältesten Sohn der Porträtierten, Govert van Slingelandt (1692–1776); danach an den Sohn von dessen jüngerem Bruder, Barthout van Slingelandt Hendriksz (1731–1798); von dessen Erben zwischen 1811 und ca. 1840 abgegeben; bis Nov. 2004 in deutschem Privatbesitz; 2005 Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam; dort erworben.

Das Kniestück zeigt einen reich gekleideten Mann in der Blüte seines Lebens, der – mit leicht nach rechts gewandtem Körper – in einem Wald sitzt. Er trägt eine lange Allongeperücke, deren blonde Locken bis über die Brust fallen. Um seinen Oberkörper ist ein blau-goldbrauner Mantel mit prächtigem Muster drapiert, unter dem ein weißes Leinenhemd hervorschaut. Den Hals ziert ein schönes Spitzentuch. Er hat seine rechte Hand auf den rechten Schenkel gelegt, seine Linke ruht auf einem toten Hasen. Im Hintergrund ist im Wald ein Hirsch auf der Flucht vor einem Jagdhund zu erkennen.
Als dieses auf Kupfer ausgeführte Gemälde im Jahre 2004 in deutschem Privatbesitz auftauchte, war die Identität des Porträtierten noch unbekannt. Doch konnte er dank einer Zeichnung von Mattheus Verheyden (1700–1777) nach dem Original von Schalcken als Barthout van Slingelandt (1654–1711) identifiziert werden. Die Zeichnung in schwarzer Kreide und mit weißen Höhungen auf grauem Papier befindet sich noch immer bei den Nachfahren des Dargestellten.[1] Diese Kopie verwendete Verheyden für seine mehr oder weniger allegorisierende Interpretation der Szene, eine nach festgelegtem Muster ausgeführte Zeichnung, die von ihm zusammen mit einer Reihe ähnlicher Blätter in das sogenannte „Album van Slingelandt" aufgenommen worden war (Abb. Kat. Nr. 47.1).[2] Darin wird Barthout van Slingelandt als ovales Bruststück auf einem Sockel und mit einem Marmorrahmen gezeigt, der oben mit den Wappen von Dordrecht (links) und Südholland (rechts) geschmückt ist und unten mit den Emblemen der Münze, der Westindischen Kompanie der Kammer von Rotterdam (WIC), des Handels und der Justiz. Sie verweisen auf die wichtigsten Funktionen, die der Porträtierte in seinem Leben ausgeübt hatte. Bekrönt wird der ovale Rahmen mit Barthouts Wappen: ein schwarzes Feld mit zwei silbernen Querbalken mit abwechselnd nach oben und unten gerichteten Zinnen.

**47.1** *Mattheus Verheyden nach Godefridus Schalcken, Porträt des Barthout van Slingelandt (Den Haag, Hoge Raad van Adel)*

**47.2** *Mattheus Verheyden nach Godefridus Schalcken, Porträt der Elisabeth van Bleyswijck (Privatbesitz)*

Nicht nur die Identifizierung des Dargestellten in der Aufschrift der Zeichnung ist wichtig, sondern auch die Datierung: „H$^{r}$. Barthout van Slingelandt, H$^{r}$. Govertsz: VrijHeer van Slingelandt, etc. Ætatis 28. A$^{o}$. 1682. Obiit 1711“. Dies bedeutet, dass Barthout 1682 im Alter von 28 Jahren von Schalcken porträtiert wurde, eine Information, die auf dem Originalgemälde nicht mehr zu finden ist. Die Datierung auf der Zeichnung ist nicht anzuzweifeln, denn stilistisch passt das Gemälde ausgezeichnet in diese Schaffensphase von Schalcken. Zudem wird Verheyden die Jahreszahl 1682 gewiss nicht ersonnen haben, da er auf ältere Quellen und Familienüberlieferung zurückgriff. Für van Slingelandt war es übrigens naheliegend, sein Porträt bei Schalcken in Auftrag zu geben, denn vier Jahre zuvor, 1678, hatte dieser bereits Barthouts Vater Govert (1623–1690) porträtiert.[3] Im Jahre 1682 wurde Barthout Mitglied des Rates der Weisen von Dordrecht, dem wichtigsten Verwaltungsgremium der Stadt. Dass er sich gleich im ersten Jahr seiner Verwaltungslaufbahn von Schalcken in Dordrecht porträtieren ließ, wird gewiss kein Zufall sein.

Zusammen mit Barthouts Porträt kopierte Verheyden auch dessen Pendant, das Bildnis von Elisabeth van Bleyswijck (1663–1728), die Barthout im Januar 1684 in Pijnacker geheiratet hatte (Abb. Kat. Nr. 47.2). Auch von diesem Bild fertigte Verheyden nach festgelegtem Muster eine allegorisierende Interpretation

für das „Album van Slingelandt" an.[4] Somit hatte Schalcken 1685 das Porträt von Elisabeth gemalt, als diese 23 Jahre alt war. Die Gemälde sind folglich in einem Abstand von drei Jahren entstanden. Aus der Ehe von Barthout und Elisabeth gingen drei Söhne hervor: Govert (1692–1776), Bertout (1694–1752) und Hendrik (1702–1759). Letzterer hatte ein ausgesprochenes genealogisches Interesse und so war er es auch, der den in Den Haag tätigen Mattheus Verheyden um gezeichnete Kopien von den Familienporträts bat sowie um die Anfertigung der Blätter, die im Album van Slingelandt vereint sind.[5] Hendrik war lange Jahre Schöffe und Bürgermeister von Den Haag. Sein älterer Bruder Govert war Bürgermeister von Dordrecht und hatte als ältester Sohn neben dieser patrimonialen Funktion auch die wichtigsten Familienporträts geerbt. Erst nach seinem Tod ohne männliche Nachkommen müssen die Ahnenporträts in den Besitz des ältesten Sohnes von Hendrik, Barthout van Slingelandt (1731–1798), gelangt sein, der sie in das von seiner Großmutter Elisabeth van Bleyswijck geerbte Landhaus Zuijdwindt bei Den Haag bringen ließ. Zumindest werden sie dort in dem 1808 verfassten Inventar aufgeführt: „Achtzehn Stück Familienporträts vom Geschlecht van Slingelandt, auf jedem von ihnen auf der Rückseite die Namen und das Geburtsdatum der Porträtierten vermeldet."[6] In Zuijdwindt hing damals auch das 1657 von Jan Mijtens gemalte Porträt der vermeintlich blühenden Familie des Vaters Govert van Slingelandt (Rijksmuseum Amsterdam).[7]
Van Slingelandt wurde von Schalcken in besonderer Weise dargestellt, denn der Maler zeigt ihn als Teilnehmer einer Jagd. Seine linke Hand ruht auf einem toten Hasen. Vielsagender ist jedoch die Szene im Hintergrund, wo ein Hirsch mit einem Hund gejagt wird. Diese Form der Jagd war in Holland von jeher allein dem Landesherrn vorbehalten: erst den Grafen von Holland, später den Statthaltern in ihrer Funktion als Oberforstmeister von Holland.[8] Die Jagd auf Kleinwild (Hasen und Kaninchen) oder Federvieh (Fasane, Rebhühner und Enten) genoss kein so hohes Ansehen.[9] Sie war ein Vorrecht des Adels und somit das einzige exklusive adlige Privileg, das dieser alten Elite übriggeblieben war.[10] Die van Slingelandts waren nicht adlig, doch wie dieses Porträt ausdrücklich betont, wollte sich Barthout wohl gern damit assoziieren. GJ

**LITERATUR** Moes 1897/1905, Bd. 2, S. 387, Nr. 7274,1; HdG 1912, Nr. 324; Beherman 1988, Nr. 324.

1 Die Zeichnung misst 435 × 325 mm und befand sich 1970 bei Constance van Tets van Goidschalxoord, geb. Hooft te Doorn. Die Zeitspanne, in der Mattheus Verheyden für die Familie van Slingelandt tätig war, basiert auf zwei Zeichnungen aus den Jahren 1733 und 1735 im Archiv der Familie beim Hoge Raad van Adel in Den Haag. Ich danke Dr. Egbert Wolleswinkel, Sekretär des Hoge Raad van Adel, für seine Hilfe.
2 Diese lavierte Federzeichnung misst 240 × 150 mm; es existieren zwei identische Exemplare im Archief van Slingelandt, Inv. Nr. 120A-120B, ein Blatt signiert und eines unsigniert; Kort 2004, S. 10. Moes und Hofstede de Groot kannten das Porträt aufgrund dieser Zeichnungen.
3 Beherman 1988, Nr. 90. Die Zeichnung von Schalcken für dieses 1678 entstandene Porträt und Verheydens Nachzeichnung nach diesem Porträt befinden sich ebenfalls im Archief van Slingelandt. Siehe Jansen 1992, S. 74 f., mit Abb.
4 Auch hiervon existieren zwei identische Exemplare: eines signiert, das andere unsigniert. Sie wurden in der gleichen Technik ausgeführt und haben die gleichen Abmessungen wie die in Anm. 2 genannten Arbeiten; Hoge Raad van Adel, Archief van Slingelandt, Inv. Nr. 143A-143B. Kort 2004, S. 11.
5 Zur Familie siehe van Slingelandt 2008. Für Hendriks großes genealogisches Interesse, siehe Kort 2004, S. III.
6 Hofstede de Groot 1892, S. 233; siehe auch Kort 2004, S. 11, Inv. Nr. 315 III, Fol. 193: „Achttien stuks famillepourtraitten van het geslagt van Slingelandt, op ieder van welke van agteren de namen en de tijd der geboorte der pourtraitten zijn vermeld."
7 Bauer 2006, S. 261 f., Nr. A-138 mit Abb.
8 Van Nierop 1990, S. 47. Siehe auch Beth 1928; Buis 1985.
9 Van Nierop 1990, S. 156; Matthey 2002.
10 Janse 2009, S. 146–169.

## 48

## *Porträt einer jungen Frau, um 1680*

Signiert links unten: *G. Schalcken*
Leinwand, 40 × 34,5 cm
Privatbesitz, Niederlande

**PROVENIENZ** Slg. Dr. Johann Friedrich Lahmann (1858–1937), Bremen; 1904 Stiftung an die Kunsthalle Bremen; 1990 vom Museum verkauft; Verst. Köln (Lempertz), 21. 6. 1990, Nr. 133; aus einer Londoner Privatsammlung erworben.

Eine junge Frau mit schönen rosa Wangen und orangeroten Lippen blickt den Betrachter an. Sie ist als Halbfigur wiedergegeben, sitzend und mit nach links gewandtem Körper. Ihre rechte Hand weist neben ihr Herz, die linke hält einen dunkelbraunen Schal, der über ihre rechte Schulter und ihren Schoß drapiert ist. Ihr langes, sorgfältig gekämmtes Haar fällt in einer langen Strähne über ihre linke Schulter. Sie trägt ein dekolletiertes dunkellila Kleid mit gebauschten Ärmeln und darunter ein weißes Hemd, dessen tiefer Ausschnitt mit Spitze besetzt ist.

48.1 *Godefridus Schalcken, Porträt einer Dame (Carcassonne, Musée des Beaux-Arts)*

Die junge Frau ist vor einer Steinmauer wiedergegeben, auf der sich links hinter ihr durch das von rechts einfallende Licht ihr Schatten abzeichnet. Hier wird die Komposition von einem roten Vorhang begrenzt. Es fällt auf, dass die Frau kein einziges Schmuckstück trägt. Dennoch lassen ihr anmutiges Kleid und das mit Spitze verzierte Hemd keinen Zweifel aufkommen, dass Schalcken hier eine Dame aus vermögendem Hause porträtierte. Die Identität der jungen Frau ist nicht bekannt, ein Los, das die meisten niederländischen Porträts des 17. Jahrhunderts miteinander teilen. Doch porträtierte Schalcken zur gleichen Zeit auf vergleichbarem Format eine unbekannte alte Witwe. Dieses Gemälde befindet sich schon seit 1893 im Museum von Carcassonne (Abb. Kat. Nr. 48.1).[1] Die auf Leinwand gemalte alte Dame zeigt eine große Ähnlichkeit mit unserer jungen Frau, sodass es sich bei diesen Bildnissen vielleicht um eine Dordrechter Mutter und ihre Tochter handelt. Eine Replik oder alte Kopie des Porträts in Carcassonne wurde 1990 in Amsterdam versteigert. Das Etikett auf der Rückseite identifizierte die Dargestellte als Johanna Blaauw, geborene Schoenmaker (1683–1755).[2] Diese Identifizierung muss jedoch falsch sein, da die beiden Originale von Schalcken um 1680 datiert werden können. Doch vielleicht bietet dieser Umstand zugleich die Möglichkeit, um mithilfe genealogischer Forschung zukünftig etwas mehr über die Identität der Frauen zu erfahren.

Schalcken malte zwischen 1675 und 1690 circa 30 Porträts. Obwohl er dafür mehr oder weniger normierte Formate benutzte, gab er seine Figuren fast nie in einer Pose wieder, die er schon früher einmal verwendet hatte. Darin unterscheidet er sich beispielsweise von den Haager Malern Caspar und Constantijn Netscher, Vater und Sohn, die gern vorgefertigte Standarddarstellungen verwendeten, in die sie nur noch das jeweilige Gesicht hineinmalen mussten.[3] Schalcken führte jedoch die Arme und Hände seiner Modelle stets variiert und elegant aus.

GJ

LITERATUR Ausst. Kat. Bremen 1904, Nr. 315; Best. Kat. Bremen 1907, Nr. 271; HdG 1912, Nr. 353; Best. Kat. Bremen 1925, Nr. 271; Beherman 1988, Nr. 116.

1 Leinwand, 42 × 34 cm, Carcassonne, Musées des Beaux-Arts, Inv. Nr. 893. 1. 368, Beherman 1988, Nr. 114.
2 Verst. Amsterdam (Christie's), 13. 11. 1990, Nr. 70; Leinwand, 42,5 × 33,5 cm.
3 Blankert 1966.

**49**

## *Porträt des Cornelis van Aerssen, 1691*

**50**

## *Porträt der Maria Pauw, (1691)*

49: signiert rechts unten: *G. Schalcken. / 1691*
50: signiert links unten: *G. Schalcken*
Leinwand, 70,5 × 59,5 cm
Privatbesitz, Niederlande

**PROVENIENZ** Im Erbgang innerhalb der Familie van Aerssen bis zu Willem Frederik Ernst Baron van Aerssen Beijeren van Voshol (1828–1914), Zwolle; Albrecht Baron van Aerssen Beijeren van Voshol (1880–1975), Sevilla, bis ca. 1950; Privatbesitz, Spanien; Kunsthandel Ana Chiclana, Madrid 2013; dort erworben.

Ende Februar 1691 wurde Schalcken Mitglied der Malervereinigung *Confrerie Pictura* in Den Haag, um in dieser Stadt arbeiten zu können. Es ist anzunehmen, dass der Künstler diese Entscheidung mit Blick auf die bedeutenden internationalen Delegationen getroffen hatte, die in Den Haag mit Willem III. Gespräche über den gemeinsamen Kampf gegen Frankreich führten. In jedem Fall ließ sich damals einer der wichtigsten Beamten in Den Haag, Cornelis van Aerssen (1646–1728), Generaleinnehmer von Holland, mit seiner Frau Maria Pauw (1653–1733) von Schalcken verewigen.

Van Aerssen ist als Halbfigur dargestellt. Seinen Kopf nach rechts gewandt blickt er mit seinen blauen Augen den Betrachter an. Die dunkelblonden Locken seiner Allongeperücke reichen ihm bis weit über seine Schultern. Er trägt einen schwarzen Rock mit Knöpfen und um den Hals ein prächtiges Spitzenbeffchen. Rechts von ihm ist die Ecke einer verputzten Wand zu sehen. Links oben prangt an einem blauen Band das Familienwappen, das aber wahrscheinlich erst später von Mattheus Verheyden (1700–1776) angebracht wurde.[1] Van Aerssen hatte aus dem Nachlass seiner Mutter, Maria Hack (1617–1688), die Herrschaft Hoogerheide und Half-Ossendrecht geerbt. 1710 erwarb er für 90.000 Gulden die Herrschaft Voshol mit den darin bestehenden Rechtsgebieten Zwammerdam, Reeuwijk und Ter Aar.[2] Er wurde am 16. Dezember 1646 in Delft geboren und starb in seinem Wohnort Den Haag am 8. September 1728. Bestattet wurde er in der Kirche von Zwammerdam. 1678 hatte er Maria Pauw geheiratet, die wie ihr Mann aus Delft stammte. Dort wurde sie am 1653 als Tochter von Maerten Pauw geboren, der ebenfalls das Amt des Generaleinnehmers ausgeübt hatte.

Maria Pauw ist ebenfalls als Halbfigur wiedergegeben. Sie hat ihren Kopf nach links gewandt, von dort fällt auch das Licht in die Szenerie ein. Ihr Haar trägt sie modisch *à la Fontange*, mit Löckchen an den Schläfen und einer langen, über ihre rechte Schulter fallenden Lockensträhne. In ihrem hochgesteckten Haar glänzt ein auffallend großes Schmuckstück aus Gold und Diamanten. Das Pendant hierzu ist am Ausschnitt ihres Kleides befestigt. Die große Menge Perlen, mit denen sie sich geschmückt hat, bestätigt ihren hohen gesellschaftlichen Stand. So hält eine Perlenkette den aus zusammengerollten Zöpfen bestehenden Knoten zusammen, eine große birnenförmige Perle hängt an ihrem linken Ohr und ihren Hals schmückt ein Perlencollier. Mit offensichtlichem Vergnügen malte Schalcken die Lichtreflexe des Perlentropfens auf ihrer Wange und den Schatten des Colliers an ihrem Hals. Maria trägt ein dunkelblaues Kleid mit Spitzenvolant und kurzen Ärmeln und darunter ein weißes Hemd, dessen Ärmel aus dem Kleid herausschauen und am Ellenbogen gebauscht sind. Ihr Familienwappen hängt links oben an einem blauen Band und wurde wie im Fall des Gegenstückes ebenfalls später hinzugefügt. Das Wappen besteht aus einem goldenen Kreuz (mit fehlender unterer Hälfte) auf blauem Grund und drei goldenen Sternen.

**49.1** *Mattheus Verheyden nach Caspar Netscher, Porträt des Cornelis van Aerssen (Leiden, Kupferstichkabinett der Universität)*

Das Porträtpaar ist auf einem größeren Format ausgeführt. Schalcken malte in jenen Jahren gewöhnlich auf einem kleineren Format, das er auch weiterhin für die Porträts seiner Dordrechter Klientel benutzte (siehe Kat. Nr. 51). Jedoch war es für seine Haager Kunden vielleicht ausschlaggebend, dass die Porträtmaler dieser Stadt, mit Ausnahme von Caspar Netscher, seit jeher ein größeres und somit repräsentativer wirkendes Format verwendeten. Netschers Arbeiten waren Cornelis van Aerssen nicht unbekannt. Der Künstler hatte 1684, seinem Todesjahr, noch ein Bruststück von van Aerssen gemalt, das verloren ging, aber wie Schalckens Porträt von Elisabeth van Bleyswijck (Abb. Kat. Nr. 47.2) in einer um 1744 entstandenen Nachzeichnung von Mattheus Verheyden dokumentiert ist (Abb. Kat. Nr. 49.1).[3] Es ist bemerkenswert, wie alt der gewissenhafte van Aerssen auf dem kaum sieben Jahre später entstandenen Bildnis von Schalcken wirkt. Von Maria Pauw ist kein Porträt von Netschers Hand bekannt, aber sie hatte sich bereits 1671 von Samuel van Hoogstraten porträtieren lassen.[4] Das Ehepaar sollte sich 1715 erneut malen lassen, nun jedoch von Schalckens Schüler Carel de Moor. Diese Pendants sind nicht erhalten, jedoch dank Johan van Gool gut dokumentiert.[5] GJ

LITERATUR Moes 1897/1905, Bd. 1, S. 9, Nr. 68,1 und Bd. 2, S. 194, Nr. 5800, 2; van Aerssen 1902, S. 180; HdG 1912, Nr. 287 und 288; Hernández Díaz 1934, Nr. 17 und 18; Valdivieso 1973, S. 363; Beherman 1988, S. 406; HdG Nr. 287 und 288; van 't Riet 2006, S. 57.

1 Das Familienwappen ist geviertelt und zeigt in den Feldern 1 und 2 auf goldenem Grund einen schwarzen Querbalken mit einem schwarz-silber geschachteten St. Andreaskreuz darüber; in den Feldern 2 und 3 auf goldenem Grund drei schwarze Amseln. Die Tätigkeiten van Verheydens für den gleichnamigen Sohn Cornelis II. van Aerssen (1698–1766) wurden 1744 dokumentiert, siehe Anm. 3.
2 Van 't Riet 2006, S. 60.
3 Im Archiv der Familie van Aerssen-Beijeren van Voshol (Nationaal Archief Den Haag) befinden sich zwei Briefe, die an *Den Heer Konst Schilder van der Heijden in de Harderstraat tot's Hage* gerichtet sind und von Cornelis II. geschrieben wurden. Darin geht es um das Projekt, Porträts kopieren zu lassen. Die Briefe datieren vom Januar und November 1744; NA 1.10.01, Nr. 159.
4 Roscam Abbing 1993, S. 159, Nr. 60 mit Abb. (Leinwand, 125 × 102 cm).
5 Van Gool 1750/51, Bd. 2, S. 428.

## 51

## *Porträt des Johan Hermansz. Hallincq, 1692*

Signiert rechts in der Mitte: *G. Schalcken / 1692*
Leinwand, 48 × 39,5 cm
Dordrecht, Huis Van Gijn, Inv. Nr. 10478

PROVENIENZ Bis 1706 Slg. Johan Hallincq; im Erbgang innerhalb der Familie Onderwater; G. F. de Roo van Westmaas; 1940 Leihgabe der Familie De Roo van Westmaas; 1959 Schenkung H. B. G. de Roo van Westmaas.

In Dordrecht, einer Stadt mit alteingesessenem bürgerlichen und aristokratischem Patriziat, ließ sich die Elite gern porträtieren. Dordrechter Inventare des 17. Jahrhunderts verzeichnen auffallend viele Porträts. Im Laufe der Jahre erhielten führende Porträtmaler wie Jacob Gerritsz. Cuyp, Nicolaes Maes und Godefridus Schalcken zahlreiche Porträtaufträge von angesehenen Familien, doch hingen in den Wohnhäusern auch zahlreiche alte Bildnisse und Kopien.[1] Auf diese Weise entstanden bemerkenswert viele Ahnengalerien in der Stadt. Stolz auf die Herkunft, aber auch Status und Rivalität zwischen den Familien sowie die dynastische Legitimierung von Machtansprüchen werden die Angehörigen von Regentenfamilien, etwa die van Blijenburghs, de Witts, van Slingelandts und Hallincqs, dazu veranlasst haben, derartige Porträtserien – auch noch im 19. Jahrhundert – anzulegen und

**51.1** *Anonym nach Schalcken, Porträt des Barthout van Slingelandt (Dordrecht, Huis Van Gijn)*

in gleichem Format zu ergänzen. So berichtet Gerard Pietersz. Schaep (1599–1655), „dass man in Dordrecht recht viel darum gab die Porträts seiner Vorfahren und den Stammbaum auszustellen, und dass ich [Schaep] daher, nun dort wohnend, ebenfalls zeigen wollte, von welchen Vorfahren ich väterlicherseits abstamme." Um 1625 konnte Schaep Kopien von den Porträts der Vorfahren seiner aus Dordrecht stammenden Mutter Margriete Pauli Hallincq bestellen, doch im Hinblick auf die Amsterdamer Familie seines Vaters war die Ausbeute an bestehenden Vorlagen weitaus geringer und er musste sich sogar sieben fiktive „Ikonen" anfertigen lassen.[2]

Die Familie Hallincq gehörte bereits vor 1572 zur administrativen Elite Dordrechts. Zusammen mit den Regentenfamilien van Beveren, de Witt, van Slingelandt, Repelaer und Stoop dominierten sie lange Zeit die Dordrechter Politik.[3] Schalckens 1692 gemaltes Porträt von Johan Hallincq wurde Bestandteil einer Ahnengalerie, die den Rang der Familie betonte. Ein früheres, ebenfalls von Schalcken gemaltes Bildnis von Hallincq, welches den Porträtierten in einem *japonse rok* (Hausmantel) zeigt, wurde einer auf kleinerem Format ausgeführten Hallincq-Porträtserie hinzugefügt.[4] Für die frühesten Bildnisse dieser beiden Serien sowie der von Gerard Schaep gesammelten Hallincq-Porträts bildeten Stifterporträts auf Altarflügeln die Vorlage. Übrigens wurden für eine Ahnengalerie der Familie van Slingelandt Schalckens Bildnisse von Govert und Barthout van Slingelandt kopiert (Abb. Kat. Nr. 51.1 und Kat. Nr. 47).

Johan Hallincq bekleidete über eine lange Zeit hinweg viele Ämter in der Stadtverwaltung: Er war unter anderem Mitglied des Rates der Acht (1639), Rat (1640), Mitglied des Vierziger-Rates (1647), Schöffe (1655, 1660) und Bürgermeister (1664–66 und 1668–70). Darüber hinaus war er Ambachtsherr von Cromstrijen, wo er auch einen Hof besaß, und lange Zeit Deichgraf aller Polder in diesem Gebiet. Mit Sicherheit kannte er Godefridus Schalckens jüngeren Bruder Cornelis, der seit 1683 Schultheiß und Verwalter von Cromstrijen war. Vermutlich werden sie häufig zusammengearbeitet haben oder einander in den Sitzungen der Ambachtsherren begegnet sein.[5] Möglicherweise kam Johan Hallincq über Cornelius in Kontakt mit Godefridus.

Als Vertreter der Regentenmacht und Sympathisant der Brüder de Witt hatte Johan Hallincq im Katastrophenjahr 1672 einen schweren Stand. Während der Belagerung des Rathauses durch das Volk, das die Statthalterschaft für den Prinzen von Oranien forderte, wurde der nun verhasste Johan Hallincq von einem Dockarbeiter mit einem Beil bedroht. Nicht einmal einen Monat später plünderten und zerstörten erzürnte Bauern aus dem Alblasserwaard sein Haus in der Voorstraat; seinen Bauernhof im Numanspolder traf noch am selben Tag das gleiche Schicksal. Die Bauern waren von Hallincq für das Staatsheer rekrutiert worden und nach seiner Abdankung forderten sie nun ihren ausstehenden Sold bei ihm ein. Etwas später im Jahr wurde Hallincq aus dem Ältestenrat ausgeschlossen. Erst 1677 sollte ihm eine Entschädigung in Höhe von 8.465 Gulden für seinen verlorenen Besitz zuerkannt werden.[6]

Schalcken schuf ein würdiges Porträt von Johan Hallincq, den er 76-jährig und mit einem vom Alter gezeichneten Antlitz zeigt. Margrieta Berck, die Hallincq 1640 geheiratet hatte, war bereits 1684 verstorben. Hallincq selbst starb 1706 fast 90-jährig. Er wurde in der Nieuwkerk beigesetzt. Nur zwei der elf zwischen 1641 und 1660 geborenen Kinder sollten den Vater überleben.[7] **SP**

**LITERATUR** Beherman 1988, Nr. 88; Ausst. Kat. Dordrecht 1992, Nr. 75; Nobel 2012, S. 118; Balm-Kok 2013, S. 8.

1 Loughman in: Ausst. Kat. Dordrecht 1992, S. 46 f., 61 und 64. Viele bedeutende Dordrechter, die in Den Haag arbeiteten, ließen sich von Haager Malern wie Jan van Ravesteyn, Jan de Baen und Jan Mijtens porträtieren.
2 Dudok van Heel 2002, S. 59 f. und Ausst. Kat. Amsterdam 2002/3, Nr. 5. Beide Porträttafeln befinden sich als Leihgabe der Backer Stichting im Amsterdam Museum, Inv. Nr. SB 2560 (Ahnen väterlicherseits) und SB 2561 (Ahnen mütterlicherseits).
3 Palmen 1998, S. 212 f.
4 Beherman 1988, Nr. 87. Diese Serie kam im Erbgang in die Familien Onderwater, van der Wall und später Repelaer van Spijkenisse.
5 Ich danke Arjan Nobel für diesen Einblick und die Information zur Rolle Hallincqs im Jahre 1672. Siehe Nobel 2012, S. 61, 63, 71, 109, 117 f. und 194.
6 Siehe Loughman in: Ausst. Kat. Dordrecht 1992, S. 273 und Balm-Kok/Boezeman 2014, S. 73 f.
7 Möglicherweise ließen diese Kinder die Ahnenserien anfertigen oder ergänzen. Von Johanna Hallincq (1646–1727), die 1669 Hendrik Onderwater heiratete, findet sich in der Serie mit kleinen Porträts ein ovales Bildnis durch Houbraken (RKD Kunstwerknr. 170746). Johan Johansz. Hallincq (1660–1728) war vermutlich jener, der sich 1715 von Constantijn Netscher auf gleichem Format wie dem des Porträts seines Vaters darstellen ließ (Dordrecht, Huis Van Gijn, Inv. Nr. 10479).

**52**

## *Junge mit brennender Fackel, vermutlich John Banister III., um 1692*

Feder in Braun über Rötel und schwarzer Kreide auf Papier,
grau und blau laviert, 137 × 109 mm
New York, The Leiden Collection, Inv. Nr. GS-112

PROVENIENZ unbekannt

Der unbekannteste Teil von Schalckens recht umfangreichem Œuvre sind zweifelsfrei die Werke auf Papier. Neben sechs Stichen geht es dabei um ca. 30 Zeichnungen, die vor allem mit Rötel oder schwarzer Kreide angefertigt wurden, bisweilen auch mit Feder und Tusche. Es fällt auf, dass es sich bei diesen Zeichnungen nahezu ausschließlich um Porträts handelt, die darüber hinaus oft in Bezug zu ausgeführten Gemälden stehen (vgl. z. B. Kat. Nr. 41). Offensichtlich griff Schalcken immer dann nach dem Zeichenstift, wenn sich seine Klientel von ihm porträtieren lassen wollte. Mit dem Zeichnen begann er etwa Mitte der 1670er-Jahre, als sein Ansehen als Porträtmaler zunahm, und er sollte dies bis zum Ende seiner Karriere fortführen.[1] Bemerkenswerterweise lässt sich zwischen der am frühesten und am spätesten zu datierenden bekannten Porträtstudie kaum ein stilistischer Unterschied feststellen. Der Meister bevorzugte deutlich erkennbar Kreide als Zeichenmaterial, doch auch die einheitliche Weise des Schraffierens ist ein stilistisches Merkmal, das Schalcken im Laufe der Jahre nicht veränderte.

Gleiches ist bei den beiden Zeichnungen zu sehen, die Schalcken für ein Genregemälde anfertigte. Bei dem ersten Blatt handelt es sich um *Eine Magd, welche Kohlen anbläst*, eine Studie in Rötel für ein Gemälde in Braunschweig.[2] Das zweite Blatt wurde in schwarzer Kreide ausgeführt und ist vielleicht eine Vorzeichnung für das Gemälde *Junge Frau mit brennender Kerze* in Dresden (Abb. Kat. Nr. 65.1). Da die erste Zeichnung sogar mit einem Monogramm versehen ist, wird Schalcken solche Arbeiten für den Verkauf vorgesehen haben. Dies galt aber gewiss nicht für seine viel skizzenhafter ausgeführten Porträtstudien. Dennoch kann man verstehen, warum Schalckens zeichnerisches Werk derart unbekannt blieb, es ist zwar fachkundig ausgeführt, wirkt jedoch etwas trocken.[3]

Das hier behandelte Blatt zeigt eine noch unbekannte, bedeutend raffiniertere und farbenfrohe Seite seines zeichnerischen Œuvres. Es wirkt etwas skizzenhafter und wurde mit flottem Pinsel in Blau laviert, eine bis dahin noch unbekannte Technik in Schalckens Zeichenkunst. Schalcken legte die Darstellung in gewohnter Manier mit Rötel und schwarzer Kreide fest. Anschließend gab er mit der Feder locker die wichtigsten Konturen an, um danach die Flächen mit dem Pinsel in Grau und Blau auszufüllen. So entstand eine sehr lebendige Zeichnung, die fast sein gesamtes Werk auf Papier in den Schatten stellt.

Bei diesem bisher noch nicht publizierten Blatt scheint es sich um eine Studie für das Gemälde *Junge mit brennender Fackel* in der Art Gallery of Ontario in Toronto zu handeln (Abb. Kat. Nr. 52.1). Das kleinformatige Bild ist laut einer Notiz auf einem Foto im RKD Den Haag auf 1692 datiert, was vom Museum nicht bestätigt wurde, stilistisch gesehen jedoch durchaus passen würde.[4] Interessant sind die vielen kleinen Unterschiede zwischen der Zeichnung und dem Gemälde. Auf dem Gemälde ist die Kopfhaltung des Jungen anders und auch bei seiner Kleidung und den Bäumen im Hintergrund sind Abweichungen zu erkennen. Am auffälligsten ist der Unterschied bei den Musikinstrumenten rechts unten: Flöte und Streichinstrument sind auf der Zeichnung viel höher und prominenter dargestellt als auf dem Gemälde.

Das Gemälde in Toronto wurde 1997 aus dem Kunsthandel erworben und seine Provenienz reicht nur bis ins Jahr 1993 zurück.[5] Es kann jedoch als jenes „Portrait of Banister, the musicien when twelve years old. In blue robes, holding a lighted candle, in a landscape“ identifiziert werden, das 1941 in Londen versteigert

**52.1** *Godefridus Schalcken, Junge mit brennender Fackel (John Banister III ?) (Toronto, The Art Gallery of Ontario)*

**52** (Originalformat)

wurde, nachdem es sich wahrscheinlich seit dem 18. Jahrhundert im Besitz einer einzigen Familie befunden hatte.[6] Selbstverständlich ist es völlig abwegig, dass auf dem Gemälde und folglich auch auf der Zeichnung der englische Violinist und Komponist John Banister (ca. 1624–1679) dargestellt sein soll, denn er war bereits lange verstorben, bevor Schalcken zum ersten Mal London besuchte.[7] Aber die zweifelsfrei aus dem 19. Jahrhundert stammende Interpretation der Arbeit zeigt, dass die Darstellung eines Knaben mit brennender Fackel und Musikinstrumenten in einer Waldlandschaft doch recht ungewöhnlich ist und nach einer Erklärung verlangte. Wayne Franits schlägt in seinem Essay eine Identifizierung des Dargestellten mit John Banister III. (*1686) vor. Da sich das Gemälde lange in englischem Privatbesitz befand, könnte Schalcken das Bild und die hierfür gezeichnete Studie in London angefertigt haben. Vielleicht zählen die beiden Arbeiten zu den ersten Werken des Malers, nachdem er sich im Frühling des Jahres 1692 in dieser Stadt niedergelassen hatte. Die für ihn außergewöhnliche Zeichentechnik erscheint somit in einem anderen Licht, denn Schalcken könnte mit Blick auf einen neuen Markt die Zeichnung formvollendet ausgearbeitet und mit Farbe laviert haben. Das Resultat war ansprechend und ließ sich leicht verkaufen. GJ

Unpubliziert

1 Das 1678 entstandene Porträt von Govert van Slingelandt (1623–1690) ist das früheste Beispiel hierfür. Die letzte, 1702 entstandene Porträtzeichnung zeigt die drei Brüder Le Leu de Wilhem; siehe Kat. Nr. 55.
2 Diese monogrammierte Rötelzeichnung (326 × 264 mm) wurde letztmalig auf einer Versteigerung von Sotheby's in Amsterdam gesehen, 2. 11. 2004, Nr. 109 mit Abb.; zum Gemälde in Braunschweig siehe Beherman 1988, Nr. 196.
3 Schon Arnold Houbraken wunderte sich über die Tatsache, dass Carel de Moor bei Schalcken in die Lehre ging, „da er damals die Zeichenkunst schon viel besser beherrschte als Schalcken"(Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 343). In Schalckens Lebensbeschreibung beurteilte Houbraken dessen Malerei als gleichwertig mit der von Adriaen van der Werff, „aber im Hinblick auf das Zeichnen würde ich ihm seine Fußbank zuweisen" (Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 177). Es war schon zu Lebzeiten Schalckens deutlich, dass das Zeichnen nicht zu seinen Stärken zählte.
4 Leinwand, 24,5 × 21,3 cm; die Webseite des Museums gibt „um 1692" an.
5 Im März 1993 stellte der Londoner Kunsthandel Rafael Valls das kleine Gemälde auf der European Fine Art Fair in Maastricht aus.
6 Verst. London (Christie's), 19. 12. 1941, Nr. 9. Das Gemälde stammte aus dem Nachlass von Agnes Emma Clayton East. Die von ihr geerbte Sammlung wurde ursprünglich von Sir William East (1737–1819), 1. Baronet of Hall Place, Hurley, Berkshire, zusammengetragen, dessen Tochter Mary East (1765–1833) Sir William Clayton (1762–1834) ehelichte; Best. Kat. York 1961, S. 52 unter Inv. Nr. 826.
7 Sadie 1998, S. 273.

## 53

## *Porträt der Mary Wentworth, geb. Lowther, 1693/94*

Signiert unten rechts: *G. Schalcken*
Leinwand, 211,5 × 121 cm
Bridlington, Sewerby Hall Museum and Art Gallery, Inv. Nr. ERYMS: 1993.441

**PROVENIENZ** Als Auftragswerk vom Künstler erworben von Sir John Lowther (1655–1700), 2. Baronet, 1. Viscount Lonsdale; seitdem im Familienbesitz; Strickland Collection, Boynton Hall, nahe Bridlington, bis 1950; Verst. London (Sotheby's), 29. 11. 1978, Nr. 131; hier erworben vom Hugh Trevor Field Art Fund Trust für die Sewerby Hall Museum and Art Gallery.

Mary Wentworth, geborene Lowther (1676–1706) war die älteste Tochter von Lady Katherine Thynne (1653–1713) und Sir John Lowther (1655–1700), 2. Baronet (und ab 1696, 1. Viscount Lonsdale), Schalckens Hauptmäzen in England. Lowther muss das Porträt anlässlich ihrer Hochzeit mit Sir John Wentworth, 1. Baronet of North Elmsall (1673–1720), in Auftrag gegeben haben, die wahrscheinlich im Februar 1694 in London stattfand.[1] Das Bildnis war nicht das erste Gemälde, das Schalcken für Lowther anfertigte. Das handschriftliche Inventar von 1696 verzeichnet sieben Gemälde des Künstlers, einschließlich der Porträts von Lowther und seiner Frau sowie von Mary Wentworth und ihrem Gatten John Wentworth (Abb. 19).[2] Bei den beiden zuletzt genannten Porträts handelte es sich zweifelsfrei um Pendants, die jedoch leider im 18. oder 19. Jahrhundert getrennt wurden.[3]
Das *Porträt von Mary Wentworth* ist über 2 m hoch und somit das bei weitem größte Gemälde Schalckens. Die Porträtierte wird in einer grottenähnlichen Umgebung in ganzer Figur gezeigt. Sie steht neben einem herrlichen, mit Früchten überladenen Marmortisch, über welchem ein scharlachroter Ara (ein großer südamerikanischer Papagei) sitzt. Hinter ihr erstreckt sich eine weite arkadische Landschaft mit einem Brunnen, der mit einer delfinreitenden Venus geschmückt ist, ein passendes Motiv für ein Hochzeitsporträt. Das dem Brunnen entströmende Wasser wird mit Reinheit assoziiert. Es ist ein Motiv, das sich wiederholt in niederländischen Porträts des 17. Jahrhunderts von jungen Frauen findet.[4] Auch der rote Ara in diesem Bild ist als Verweis auf Mary Wentworths Tugend aufzufassen, da diese beeindruckenden Vögel bisweilen in Hochzeitsporträts als Symbol der Keuschheit erscheinen.[5] Der Pfirsich in der Hand der jungen Frau, direkt unter dem Ara wiedergegeben, ist eine Anspielung auf das Herz und somit ein Symbol der Liebe.[6]

**53.1** *Godefridus Schalcken, Porträt der Mary Lowther (Paris, Bob P. Habold & Co.)*

Das Porträt ist in einer äußerst raffinierten Malweise ausgeführt. Es zeigt eine lockere Pinselführung, die – zusammen mit der Pose der Braut und ihrer Umgebung – das Bild unmittelbar mit den Werken zeitgenössischer englischer Porträtmaler verbindet. Merkwürdigerweise hielten mehrere der im 18. Jahrhundert tätigen Biografen Schalcken für unfähig, sich mit so angesehenen und erfolgreichen Porträtmalern wie Godfrey Kneller (1646–1723) und Michael Dahl (1659–1743) zu messen.[7] Sie spielten Schalcken gegen seine englischen Künstlerkollegen aus, die zur gleichen Zeit wie er in London tätig waren, was zu erheblicher Verwirrung über den Charakter seiner dortigen Leistungen führte. Anders lassen sich die gelegentlich von heutigen Spezialisten geäußerten Ansichten nicht erklären. Hierzu gehört auch jene Bemerkung, die sich in einem über zwanzig Jahre alten Ausstellungskatalog findet, wonach „die kontinentale Eleganz und Rafinesse von Schalckens Porträt in offenkundigem Gegensatz zu dem etwas schlichteren Barock stehen, der damals den Stil von Kneller und Dahl beherrschte".[8]

Im Gegenteil, die Kulisse im Porträt von *Mary Wentworth* erinnert deutlich an Porträts von Kneller, auf denen die Dargestellten vor Felsen oder klassischer Architektur posieren, welche einen großen Teil des Himmels verdecken (Abb. 23).[9] Wie auch Knellers Modelle, insbesondere seine weiblichen, wurde auch Mary Wentworth von Schalcken in eine Draperie gehüllt, die ihrer locker gemalten Form Gewicht und Solidität verleiht.[10] Des Weiteren ist das Porträt sehr dünn gemalt, besonders die Haarpartie. Hier wird Dahls Technik nachgeahmt, der das Haar nur vage andeutete (Abb. 24) und dabei die Grundierung als Mittlerin zwischen den folgenden Farbschichten einsetzte. Weit davon entfernt, nicht mit den zeitgenössischen Londoner Porträtmalern konkurrieren zu können, offenbart das hier behandelte Gemälde, dass Schalcken sich die stilistischen Techniken und Mittel Knellers und Dahls angeeignet hatte, um mit deren Hilfe ein sehr modisches, *au courant* Porträt der Tochter seines kunstsammelnden Mäzens zu gestalten. Dass Mary Wentworth sehr von ihrer Darstellung durch Schalcken angetan war, kann aus der Tatsache abgeleitet werden, dass sie sich später noch ein weiteres Mal von dem Maler porträtieren ließ, nachdem dieser in die Niederlande zurückgekehrt war und sich in Den Haag niedergelassen hatte (Abb. Kat. Nr. 53.1).[11] WF

LITERATUR Handschriftliches Inventar von Lowther Castle, 1696: *In the withdrawing room my daughter Wentworth by Schalcken – £20.0.0*; Hawkesbury 1903, Nr. 48; Anon. 1978, S. 33 f.; Ausst. Kat. Leeds 1982/83, Nr. 39; Beherman 1988, Nr. 95; Wright 1989, S. 275; Ausst. Kat. London 1991/92, Nr. 11; Best. Kat. Yorkshire 2010, S. 53.

1 Die These von Beherman 1988, S. 195, dass Lowther dieses Porträt anlässlich seiner 1696 erfolgten Ernennung zum Viscount Lonsdale in Auftrag gegeben habe, ergibt keinen Sinn. Owen 1990, S. 197–217, stellte in seiner ausführlichen Biografie der Lowther-Familie den Zeitpunkt der Hochzeit von Mary Wentworth für den Februar 1694 fest. Fälschlicherweise wird oft der Februar 1692 angegeben.
2 Eine Publikation des Verfassers über Lowthers umfangreiche Sammlung ist in Vorbereitung.
3 Das Porträt von Sir John Wentworth ist verloren, wie auch alle Porträts von Schalcken in Lowthers Sammlung, mit Ausnahme des hier besprochenen Porträts von Mary Wentworth.
4 Siehe Ausst. Kat. Haarlem 1986, S. 94.
5 Siehe Ausst. Kat. Haarlem 1986, S. 145. Keuschheit in der Ehe könnte modernen Lesern als Widerspruch erscheinen. Doch im 17. Jahrhundert behaupteten mehrere Autoren, dass die Ehe eine zweite „Art der Jungfräulichkeit" erzeugt habe, wenn sexuelle Beziehungen in Maßen stattfanden; siehe de Jongh 1974, S. 166–176.
6 Siehe Ausst. Kat. Haarlem 1986, S. 55.
7 Zum Beispiel Weyerman 1729/69, Bd. 3, S. 13; Descamps 1753/63, Bd. 1, S. 140; Walpole 1762, S. 131. Zu Kneller siehe Steward 1983; zu Dahl, für

den ein dringender Bedarf an einer modernen Studie besteht, siehe Nisser 1927.

8 Ausst. Kat. London 1991/92, S. 52: „the continental polish and sophistication of Schalcken's portrait are in marked contrast with the more sober baroque, then prevailing in the styles of Kneller and Dahl." Gleichwohl stellt der Verfasser des besagten Katalogeintrages richtigerweise fest, dass Schalcken entschieden geringere Preise für Porträts in ganzer Figur verlangte als Kneller.

9 Beherman 1988, S. 195, argumentiert, dass die hochformatige Komposition von Schalckens Porträt Knellers 1684 gemaltes Porträt der Dutchess of Portsmouth in Seitenverkehrung wieder aufnehme (Stewart 1983, Farbtaf. 1).

10 Eine solche Fantasiekleidung bezeichnete man im 17. Jahrhunderts mit dem Begriff „antik". Anthonis van Dyck führte sie in die englische Porträtmalerei ein, wo sie von Peter Lely sehr populär gemacht wurde; siehe Ribeiro 2005, S. 267–269, 276 f., passim.

11 Dieses zweite Bildnis von Mary Wentworth entstand im Jahre 1700 (Leinwand, 77 × 64 cm, derzeit bei Bob P. Haboldt & Co. in Paris).

**54**

## *Porträt des James Stuart, Duke of Lennox and Richmond, mit seinem Windhund bei Kerzenlicht, 1692–96*

Leinwand, 94,6 × 144,8 cm
New York, The Leiden Collection, Inv. Nr. GS-109

**PROVENIENZ** (?)Slg. Anne-Pierre, Marquis de Montesquoiu-Fézensac, Paris; (?)Verst. Paris, 9. 12. 1788, Nr. 137; (?)Slg. Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, Paris; (?)Verst. Paris, 14. 4. 1791, Nr. 111; (?)Slg. Pierre-Joseph Renoult, Paris; (?)Slg. Pablo Bosch, Barcelona, 19. Jahrhundert; Eduardo de Salas, Madrid; 2007 bei Rafael Valls Ltd. in London erworben.

Schalckens posthumes Porträt von James Stuart (1612–1655), 1. Duke of Lennox und 4. Duke of Richmond, zählt mit Sicherheit zu den ungewöhnlichsten Werken seiner englischen Jahre. Der 1655 verstorbene Porträtierte war ein Cousin von Charles I. von England und Mitglied des Geheimen Rates. Im englischen Bürgerkrieg kämpfte er auf der Seite der Königstreuen. Anthonis van Dyck (1599–1641), der bedeutendste Maler am Hofe Charles' I., verewigte ihn in mehreren Porträts. Das bekannteste entstand um 1633–35 und hängt heute im Metropolitan Museum of Art in New York.[1] Schalcken wählte jedoch als Vorlage für seine eigene Darstellung ein anderes Porträt van Dycks (vgl. Abb. Kat. Nr. 54.1), das etwas später, um 1636 entstanden war. Dieses Gemälde ist heute Teil des Iveagh Bequest in Kenwood House in London.[2] Tatsächlich ist die Ähnlichkeit beider Gemälde augenfällig. Schalcken verwandelte van Dycks Darstellung in eine nächtliche Szene, indem er den Sonnenuntergang links im Bild durch das Mondlicht ersetzte. Überdies fügte er sein „Markenzeichen" hinzu, das Motiv einer brennenden Kerze in einem silbernen Kerzenleuchter, den er mit Glanzeffekten versah. Daher ist dieses Porträt als weiterer Beweis für das außerordentliche Interesse an Schalckens Kerzenlichtbildern zu interpretieren, die von seinen englischen Auftraggebern auch „night pieces" – Nachtstücke – genannt wurden.

Bei der Untersuchung dieses faszinierenden Porträts ergeben sich sofort zwei Fragen: Wo hat Schalcken das von van Dyck gemalte Originalbild gesehen und an wen wurde seine eigene Kerzenlichtversion verkauft? Die erste Frage lässt sich leichter beantworten als die zweite. Van Dycks Originalporträt wird in einem 1659 verfassten Inventar des Besitzes von Dorothy Percy (um 1598–1659), Countess of Leicester, erwähnt, der als Vermächtnis an ihren Sohn Henry Sidney (1641–1704), 1. Earl of Romney, ging.[3] Die Tatsache, dass dieses Gemälde von der Gräfin selbst vererbt wurde und nicht von ihrem Ehemann

54

**54.1** *Anthonis van Dyck, Porträt des James Stuart, Duke von Lennox und Richmond (London, Kenwood House)*

Robert Sydney (1595–1677), 2. Earl of Leicester, der sie um viele Jahre überlebte, lässt annehmen, dass van Dyck das Bild möglicherweise für sie persönlich gemalt hatte. Angelegt als Kaminstück, scheint das Porträt in den folgenden Jahrzehnten in Leicester House geblieben zu sein, dem Londoner Wohnsitz der Earls of Leicester, wo es 1735 der englische Antiquar George Vertue besichtigte.[4] Auch Schalcken muss das Bild in Leicester House gesehen haben.[5] Aufgrund der relativ kurzen Entfernung zwischen Leicester House und dem York Buildings-Viertel, wo der Künstler wohnte, könnte van Dycks Gemälde für Schalcken ohne Weiteres zugänglich gewesen sein.

Die Identität des oder der Auftraggeber(s) bleibt weiterhin ungeklärt. Es ist zu bezweifeln, dass ein direkter Nachkomme des Porträtierten das Bild bei Schalcken bestellte, da der unmittelbare Nachfahre des 4. Duke of Lennox, Esmé Stuart (1649–1660), 1660 im Kindesalter in Paris starb. Vielleicht handelte es sich bei dem Auftraggeber um einen Verwandten der Leicester-Familie (siehe oben). Ungeachtet dessen besitzt Schalckens *Porträt von James Stuart, Duke of Lennox and Richmond,* eine faszinierende Herkunftsgeschichte. Nicole Cook fand zwei Hinweise in Pariser Auktionskatalogen des späten 18. Jahrhunderts, in welchen das Porträt einer Person bei Nacht beschrieben wird, in halber Figur und einen Hund streichelnd.[6] Doch identifizieren diese Einträge den Porträtierten als Duke of Buckingham, womit vermutlich der berühmte 1. Duke of Buckingham gemeint ist.

Es ist durchaus möglich, dass der Auktionator in Anbetracht des zeitlichen Abstands von rund 100 Jahren zur Entstehung des Gemäldes die porträtierte Person falsch identifiziert hatte. Dennoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Schalcken mehrere Porträts bei Kerzenlicht von Mitgliedern der englischen Aristokratie angefertigt hatte.[7] Daher könnten sich diese Auktionsbeschreibungen auch auf ein heute verlorenes Porträt des Duke of Buckingham beziehen. **WF**

Unpubliziert

1 Für dieses Gemälde, siehe Barnes e.a. 2004, S. 584f., Nr. IV.200.
2 Barnes e.a. 2004, S. 586, Nr. IV.201; siehe auch Best. Kat. London 2003, S. 50–55, Nr. 6.
3 Barnes e.a. 2004, S. 586.
4 Vertue 1935/36, S. 81. Der 1. Earl of Romney, der – wie dokumentiert – das Gemälde 1659 erbte, hatte zu Lebzeiten ausgedehnte Reisen unternommen und war unverheiratet geblieben. Siehe *Oxford Dictionary of National Biography* (http://www.oxforddnb.com/view/article/25521?docPos=2).
5 Zum Leicester House und seiner unmittelbaren Umgebung siehe Thornbury 1887/93, Bd. 3, S. 160–173.
6 Diese Hinweise wurden in der Sales Catalogue Database des Getty Research Institute gefunden.
7 Das 1696 verfasste Inventar von Schalckens Hauptmäzen John Lowther, 1. Viscount Lonsdale, listet z.B. folgendes Gemälde auf: „The Duke of Grafton by Candlelight." Siehe Abb. 19 und Anm. 32 in dem einleitenden Essay des Verfassers.

## 55

### *Porträt der Kinder Le Leu de Wilhem, um 1702*

Nachträglich bezeichnet von anderer Hand auf der Rückseite mittig unten: *Schalke*
Rötel, Zahlen in Bleistift, 263 × 204 mm
Dordrecht, Dordrechts Museum, Inv. Nr. DM/960/T169

PROVENIENZ Möglicherweise Slg. P. M. Beelaerts (laut rückseitiger Inschrift: *Bij Gildemester*); vor 1899 Kupferstichsammlung der Gemeinde Dordrecht; 1960 dem Dordrechts Museum übergeben.

Als Abraham Bredius und Gerardus Huibert Veth in den 1880er-Jahren erstmals zu Leben und Werk von Godefridus Schalcken forschten, kam auch die Frage nach der Qualität seiner Zeichnungen zur Sprache. Aus dem in Dordrecht aufbewahrten Briefwechsel geht hervor, dass Veth sich über positive Bemerkungen zu Schalckens Zeichenkunst wunderte. Am 15. August 1888 schrieb er an Bredius: „Sie sind in jeder Hinsicht ein besserer Kenner und Kritiker als ich, doch es hat mich verwundert, dass Schalckens Zeichenkunst mit Lob bedacht wurde. Houbraken bezieht sich zweimal auf seine Schwächen […]".[1] In der Tat hatte Schalckens erster Biograf Arnold Houbraken 1719 kaum Gutes über die Zeichenkunst seines Mitbürgers zu berichten. Nachdem er Schalckens Malerei auf die gleiche Stufe mit Adriaen van der Werffs Kunst gestellt hatte, fügte er hinzu: „aber im Hinblick auf das Zeichnen würde ich ihm seine Fußbank zuweisen". Umso erstaunlicher sei die Entscheidung des Leidener Künstlers Carel de Moor, sich in Dordrecht bei Schalcken in die Lehre zu begeben, „da er [de Moor] damals schon weit besser zeichnen konnte als Schalcken". Der nächste Biograf, Jacob Campo Weyerman, der überdies auch Schalckens Malerei kritisierte, mochte Houbrakens Vergleich mit van der Werff nicht wiederholen, weil er „sehr niveaulos und insbesondere verabscheuenswürdig" sei. In seiner Biografie des Carel de Moor zitierte Weyerman jedoch ohne zu zögern Houbraken und schrieb, dass Schalcken auf dem Gebiet der Zeichenkunst „nie ein Zauberer gewesen" sei.[2]

Als Reaktion auf die Kritik von Schalckens Zeitgenossen hatte Bredius seinerzeit an Veth geschrieben: „Schalcken zeichnete besser als Houbraken dachte, und viel besser als viele unserer heutigen Maler!"

Schalckens Zeichnung im Dordrechts Museum ist ein schönes Beispiel für die etwas braven, mit vielen diagonalen Schraffuren ausgearbeiteten Porträtzeichnungen des Künstlers. Diesbezüglich unterscheidet sich diese späte Arbeit nicht von den frühen Blättern des Malers (siehe Kat. Nr. 41, 44). Die mit Bleistift auf der Kleidung der Kinder und dem Kissen notierten Zahlen 1 bis 9 lassen vermuten, dass es sich um eine Vorstudie mit Farbangaben handelt. Solche Zahlen finden sich auf mehreren Zeichnungen von Schalcken.[3] Das ausgearbeitete Blatt wirkt jedoch eher wie ein *Ricordo*, das der Künstler häufiger nach Vollendung eines Gemäldes zur Erinnerung an die gelungene Komposition anfertigte.

Die Zeichnung galt bereits 1899 als ein Werk Schalckens. 1960 übergab das Dordrechter Archiv das Blatt aufgrund seiner künstlerischen Qualität dem Museum. Dessen damaliger Direktor Laurens Jan Bol beschrieb die Zeichnung als „eine bezaubernde Porträtgruppe von drei Kindern, liebevoll mit Rötel gezeichnet".[4] Die Identifizierung der Dargestellten sollte noch bis 1992 dauern. In jenem Jahr brachte Guido Jansen die Zeichnung mit der gemalten Version in Verbindung, welche 1971 als Bildnis der drei Söhne des angesehenen Haager Rechtsanwaltes Maurits Le Leu de Wilhem (1643–1724), Präsident des Rates von Brabant, identifiziert worden war (Abb. Kat. Nr. 55.1).[5] Die Zeichnung weicht nur in Details von dem 1702 datierten Gemälde ab. Der einzige auffällige Unterschied besteht darin, dass die Cupido-Statue in der Zeichnung etwas höher platziert wurde.

Der in der Mitte stehende und mit seinem gefiederten Hut eine Seifenblase auffangende Knabe ist David (1689–1762). Links ist sein jüngerer Bruder Paul Sebastiaan (1691–1759) wiedergegeben, der seine Arme um ein Hündchen geschlungen hat, welches ebenfalls aufmerksam die Seifenblase beobachtet. Rechts lehnt sich der jüngste der drei Brüder, Constantijn (1694–1733), gegen ein Kissen. Er hält eine Muschel und einen Strohhalm in seinen Händen, um damit Seifenblasen zu blasen. Das Motiv der Seifenblasen blasenden Kinder wurde oft mit dem Sinnspruch „Homo bulla" („Der Mensch ist wie eine Seifenblase") verbunden, der als Hinweis auf die Verletzlichkeit und Vergänglichkeit des irdischen Daseins zu verstehen ist. Caspar Netscher schuf um 1670 mehrere Darstellungen mit diesem Motiv.[6] Schalcken hatte es bereits früher in allegorischen Darstellungen verwendet und mit dem ebenso ausdrucksstarken Vanitas-Symbol der erloschenen Fackel kombiniert.[7] Im Kontext eines Porträts könnte sich das Motiv auf ein jung verstorbenes Kind beziehen, wie es beispielsweise in Jan Mijtens Porträt von Govert van Slingelandt zu sehen ist (Abb. Kat. Nr. 51.1). Doch die drei Kinder Le Leu de Wilhem erreichten alle das Erwachsenenalter.[8] Cupidos Pfeil links in der Nische sollte nicht seine Wirkung verfehlen. So heiratete Paul Sebastiaan Geertruy Noorthey (1707–1760) und Constantijn Catharina Dicx (1698–1778), nur David blieb unvermählt.[9]

55 (Originalformat)

Da sich in Schalckens Œuvre ausschließlich Einzelporträts finden, bilden die Zeichnung und das Bildnis der Kinder Le Leu de Wilhem eine Ausnahme. Sein Schüler Arnold Boonen sollte jedoch häufiger Porträts mit mehreren Kindern in landschaftlicher Umgebung anfertigen. SP

**LITERATUR** Overvoorde 1899, S. 257, Nr. 2247; Ausst. Kat. Dordrecht 1960, S. 8, 21, Nr. 32; Bol 1961, S. 10, 12; Voorsteegh 1992, S. 4; Jansen 1992, S. 78 f.

1 Eine Mappe mit Briefen von G. H. Veth an A. Bredius aus den Jahren 1884–89 wurde 1932 von Letzterem an E. W. C. Six übergeben, den damaligen Direktor des Dordrechts Museum. Die Briefe von Bredius an Veth befinden sich im Archiv des Malers und Schriftstellers Jan Veth (RAD 545).
2 Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 177 und 343; Weyerman 1729/69, Bd. 3, S. 16, Bd. 4, S. 4; zu den unterschiedlichen Ansichten von Weyerman und Houbraken zu Schalcken und van der Werff siehe Boom 2001, S. 131 f.
3 Siehe z. B. die Zeichnungen im Kupferstichkabinett des Rijksmuseums Amsterdam, Inv. Nr. RP-T-1890-A-2377, RP-T-1891-A-2457, RP-T-00-246 und RP-T-1890-A-2378.
4 Bol 1961, S. 10, 12, bezeichnete im Jahresbericht Schalckens Zeichnung als eine der „vortrefflichen Beispiele der Zeichenkunst" in der Ausstellung,
5 Jansen 1992, S. 78 f. und Abb. 9, 10. Caspar Netscher hatte Maurits Le Leu de Wilhem 1677 porträtiert. 1683 entstand – vermutlich anlässlich der in diesem Jahr stattgefundenen Hochzeit des Porträtierten – das Pendant mit dem Bildnis der Ehefrau Maria Timmers. Siehe Best. Kat. Den Haag 2004, Kat. Nr. 42–43.
6 Wieseman 2002, Nr. 65, 93, 184; Verst. London (Bonhams), 7. 7. 2010, Nr. 78; siehe auch Ausst. Kat. Amsterdam 1976, Nr. 4, 20.
7 Beherman 1988, Nr. 159, 292, 295 (= Netscher).
8 Ein Kind, Maurits Le Leu de Wilhem, starb jedoch kurz nach seiner Geburt (ein Jahr vor der Geburt von Constantijn). Für die Familie Le Leu de Wilhem, siehe van Valkenburg 1971. Zum Porträt von Mijtens siehe Ausst. Kat. Haarlem 1986, Kat. Nr. 55.
9 Philip van Dijck porträtierte Paul Sebastiaan und Geertruid um 1730–40. Siehe https://rkd.nl/nl/explore/images/130050 und https://rkd.nl/nl/explore/images/175630. Ein Sohn dieses Ehepaares, Daniel Adriaan Le Leu de Wilhem, heiratete 1759 Maria Philippina Jacoba Pieck. Nach deren Tod wurde aus ihrem Besitz Kat. Nr. 30 versteigert. Vermutlich befand sich dieser junge *Cisterspieler* schon im Besitz von Maurits Le Leu de Wilhem. Die Annahme, dass eines seiner älteren Kinder Modell für dieses Genrebild saß, würde jedoch zu weit führen.

**55.1** *Godefridus Schalcken, Porträt der Kinder Le Leu de Wilhem, 1702 (Privatbesitz)*

## 56

### *Allegorie auf den Frieden von Nimwegen, um 1685–88*

Signiert rechts unten: *G. Schalcken pinxit*
Leinwand, 66 × 82 cm
Nimwegen, Museum Het Valkhof, Inv. Nr. 1980. 12. 4

**PROVENIENZ** Slg. Ewout van Dishoeck (1678–1744), Middelburg; dessen Verst., Den Haag (Confrerie Pictura), 9. 6. 1745, Nr. 16 (für *fl* 300 im Besitz des Auktionshauses verblieben); dessen Verst., Amsterdam (Verkolje e. a.), 6. 11. 1749, Nr. 8 (verkauft für *fl* 355 an L. Berk für den Maler Philip van Dijk); Slg. Philip van Dijk (1683–1753), Den Haag; dessen Verst., Den Haag (Verheyden), 13. 6. 1753, Nr. 103 (für *fl* 200 im Besitz des Auktionshauses verblieben); Verst. des Besitzes der Witwe von Philip van Dijk, Den Haag (Franken), 26. 11. 1763, Nr. 2 (verkauft für *fl* 160); Verst. Gerrit Braamcamp, Amsterdam (De Bosch u. a.), 4. 6. 1766, Appendix, Nr. 15 (für *fl* 22 an den Kunsthändler Pieter Fouquet); zu einem unbekannten Zeitpunkt nach England verkauft; Slg. von Major-General Sir John Swinton (1925–?), Kimmerghame House, Duns, Berwickshire; eingesandt für die Verst. London (Christie's), 31. 10. 1980, Nr. 25 (verkauft für £ 9500); dort erworben.

Die *Allegorie auf den Frieden von Nimwegen* ist die einzige bekannte politische Allegorie von Schalckens Hand und bildet auch aufgrund ihrer Komposition eine Ausnahme in seinem Œuvre. Sie lässt sich mit dem Gemälde *Een Emblema van Nijmegen door Godfried Schalcken* identifizieren, das mit der Sammlung des Middelburger Regenten Ewout van Dishoeck im Jahre 1745 in Den Haag versteigert wurde. Doch sowohl die Deutung der Darstellung als auch die Zuschreibung an Schalcken sind mit Fragezeichen versehen. Zur Attribution ist beispielsweise in der Monografie von Beherman zu lesen: „Obwohl das Gemälde signiert ist, hat Jacques Foucart aufgrund stilistischer Gründe Zweifel an der Zuschreibung an Schalcken und denkt eher an einen Künstler aus der Umgebung von Mignard."
Foucarts Vermutung trifft teilweise zu, denn Schalcken folgte in diesem Gemälde dem oberen Teil eines 1684 entstandenen Stiches (Abb. Kat. Nr. 56.1).[1] Die mit zwei Platten gedruckte Grafik trägt die Signatur *Petrus Mignard Romanus inuenit. FDe Poilly sculpsit 1684*, welche besagt, dass François de Poilly (1623–1693) diesen Stich 1684 nach einem Entwurf von Pierre Mignard (1612–1695) anfertigte. Das Blatt zeigt die Thesen von Louis-Nicolas (1667–1725) und Louis-François Le Tellier (1668–1701), die darüber am 28. Juli 1684 am College d'Harcourt der Pariser Universität promovierten. Bei den beiden Männern handelt es sich um die Söhne des Marquis de Louvois, der Kriegsminister unter Ludwig XIV. war. Sie sollten später ihrem Vater in diesem Amt folgen. Der Marquis war wegen seiner

**56.1** *François de Poilly nach Pierre Mignard, These des Louis-Nicolas und Louis-François Le Tellier (Paris, Bibliotheque Nationale)*

Reorganisation des französischen Heeres mitverantwortlich für den französischen Erfolg im holländisch-französischen Krieg von 1672–78 und genoss daher hohes Ansehen bei seinem Monarchen. Angesichts dieses Hintergrundes ist verständlich, warum die Darstellung den Sonnenkönig, hier *LUDOVICO MAGNO* genannt, auf Kosten seiner Feinde verherrlicht.
Auf dem Gemälde erscheint rechts der noch jugendliche Ludwig XIV., König von Frankreich, der mit einem Kostüm *à la Romaine* bekleidet ist und von Viktoria mit einem Lorbeerkranz gekrönt wird. Neben der Siegesgöttin schwebt ein Putto mit einem weiteren Lorbeerkranz und einer Siegespalme in der Hand. Die linke Hand des Königs ruht auf der Schulter von Herkules, dem Symbol männlicher Stärke, hinter dem in vollem Kriegsornat Minerva steht, Göttin der Weisheit und des Mutes. Links ist in ei-

nem weißen Kleid Hollandia zu sehen, die an dem Holländischen Löwen und dem aus sieben Pfeilen bestehenden Bündel neben ihr zu erkennen ist. Sie hat ihre Hand auf den Arm des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688) gelegt, um ihn als Zeichen des Friedens davon abzuhalten, das Schwert zu ziehen. Abundantia, die Göttin des Erfolges und Überflusses, ruht im Vordergrund auf ihrem Füllhorn. Sie ist von reicher Kriegsbeute umgeben: eine goldene Krone, Schmuck, Waffen und die Flaggen der besiegten Armeen. Hinter der friedenstiftenden holländischen Magd und dem Großen Kurfürsten sind drei Männer und eine Frau zu erkennen. Die Frau trägt eine Städtekrone auf dem Kopf und hält eine kleine Skulptur eines liegenden Löwen in der Hand. Sie könnte, so Lemmens' Vorschlag, eine Personifizierung des führenden Verbündeten von Holland im Kampf gegen Frankreich sein: Spanien oder die Spanischen Niederlande. Die drei Männer halten jeweils eine Fahne in den Händen, welche zweifellos die Verbündeten symbolisieren. Die Flagge mit den drei Kronen versinnbildlicht Schweden und der doppelköpfige Adler auf Goldgrund das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Die Flagge mit zwei gekreuzten Zweigen auf gelbschwarzem Untergrund konnte noch nicht identifiziert werden. Im Hintergrund sieht man eine von dicken Mauern umgebene Stadt, bei der es sich gewiss nicht um Nimwegen, sondern vielleicht um Mons im Hennegau handelt, in dessen Nähe 1674 eine der größten Schlachten des Krieges wütete. Diese Schlacht von Seneffe endete unentschieden und bewog Frankreich dazu, einen Friedensschluss anzustreben. Die Freude über diesen Frieden wird im Mittelgrund des Bildes durch tanzende Menschen zum Ausdruck gebracht.

Es mag deutlich geworden sein, dass dieses Gemälde nicht um 1678 entstand, als der Friede von Nimwegen geschlossen wurde. Die Komposition ist einem Kupferstich entlehnt, der im Sommer des Jahres 1684 in Paris erschien. Diese Tatsache sowie der dünne Farbauftrag, das zurückhaltende Kolorit und das recht große Format lassen annehmen, dass das Bild einige Jahre später gemalt wurde. Schalcken könnte diesen seltenen Stich durch seinen Pariser Kontaktmann gekannt haben, den Kupferstecher und Kunsthändler Jan van der Bruggen (1649–?1714). Van der Bruggen und François De Poilly waren Nachbarn in der Rue Saint-Jacques in Paris.[2] Es wäre durchaus denkbar, dass van der Bruggen den Maler Schalcken bat, ein Gemälde nach dem Stich anzufertigen, denn er hätte in Paris gewiss einen Käufer dafür gefunden. Obwohl nur eine Hypothese, so sieht es dennoch nicht danach aus, dass dieser Plan umgesetzt wurde. Das lag vielleicht an dem Zahlungsrückstand gegenüber Schalcken, in den van der Bruggen 1688 geraten war.[3] Der erste bekannte Eigentümer des Gemäldes war der Middelburger Regent Ewout van Dishoeck, denn das Bild wird 1745 im Versteigerungskatalog seiner Sammlung erwähnt. Es ist jedoch zu bedenken, dass 1744 die Witwe des Malers, Françoisia van Diemen, in Den Haag verstarb. Daher wäre es möglich, dass das Gemälde aus ihrem Besitz stammte und vom Auktionator der *Confrerie Pictura* aus Prestigegründen der Versteigerung van Dishoeck „untergejubelt" wurde, eine damals durchaus übliche Vorgehensweise. Wie dem auch sei, bemerkenswert ist die Wertminderung, die das Gemälde innerhalb von fünfzehn Jahren erfuhr. Hatte man es 1749 noch für 355 Gulden versteigert, so wurde es 1766 für nur mehr 22 Gulden an den Amsterdamer Kunsthändler Pieter Fouquet verkauft, nachdem es aus einer anderen Quelle in den Appendix des Versteigerungskataloges der berühmten Sammlung von Gerrit Braamcamp aufgenommen worden war.[4] Fouquet hatte häufig geschäftlich mit dem Pariser Kunsthandel zu tun und wird angesichts des Bildthemas gewiss einen Käufer für das Bild gefunden haben. Wie so viele Gemälde wird es nach der napoleonischen Zeit nach England verkauft worden sein, wo es schließlich in der Sammlung von Sir John Swinton auftauchte.[5] GJ

**LITERATUR** Hoet 1752, Bd. 2, S. 169, Nr. 16 und S. 277, Nr. 7; Terwesten 1770, S. 73, Nr. 59 und S. 353 f., Nr. 2; HdG 1912, Nr. 86; Lemmens 1982, S. 110–115; Beherman 1988, Nr. 47; Ausst. Kat. Dordrecht 1992, Nr. 71; Carasso 2003, S. 51.

1 Lothe 1994, S. 236 f., Nr. 371.
2 Lothe 1994, S. 373.
3 Siehe den Essay des Verfassers, S. 22.
4 Bille 1961.
5 Sir John Swinton ist der Vater der Schauspielerin und Oskar-Gewinnerin Tilda Swinton. Schalckens Gemälde erscheint nicht auf der 1965 angefertigten *List of pictures photographed in the collection of Brigadier Swinton of Kimmerghame at Kimmerghame House, Duns*, eine maschinenschriftliche Liste, die von der Scottish National Portrait Gallery erstellt wurde und daher nur Porträts enthält.

# Lichteffekte

**57**

## *Die Heilige Familie, um 1680*

Signiert links unten: *G.Schalcken · f ·* (nachgezogen)
Leinwand, 38,5 × 30,3 cm
Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 701

**PROVENIENZ**[1] Slg. Ewout van Dishoeck, Middelburg (1678–1744); Verst. E. v. Dishoeck, Den Haag (Confrerie Pictura), 9.6.1745, Nr. 57 *(fl.* 120, 1 v × 11 d, De Heilige Familie, door G. Schalken)[2] Slg. Willem Lormier (†1758), Den Haag (Inventar 1752, Nr. 241); Verst. W. Lormier, Den Haag (Francken), 4.7.1763, Nr. 240 *(fl.* 300 an Voet); Slg. Conraad van Heemskerk; Verst. C. v. Heemskerk, Den Haag (Francken), 7.10.1765; Slg. Jacques André Joseph Aved (1702–1766), Paris; Verst. J. A. J. Aved, Paris (Remy), 24.11.1766, Nr. 90 (1320 fr an Vincent Donjeux); Verst. Pierre-Louis-Paul Randon de Boisset (1708–1776); Verst. Randon de Boisset, Paris (Remy), 27.2.1777, Nr. 154 (1270 fr an Nicolas Beaujon); Slg. Charles René Dominique Sochet, gen. Le Chevalier Destouches, Paris; Verst. Alexandre-Louis Hersant Destouches, Paris (Boileau), 21.3.1794, Nr. 54 (600 fr an Michel Vauthier); Slg. Johann H. Lansberg, Frankfurt 1815; Slg. Gebrüder Wilmans, Frankfurt a. M.; von diesen 1817 für das Museum erworben *(fl.* 300).

Dem Thema der Heiligen Familie widmet sich Schalcken in mindestens fünf Kompositionen, die Beherman zwischen 1665–70[3], 1680–85[4], 1685–90[5] und 1699–1700 (vgl. Kat. Nr. 73) datiert. Auch wenn hier für eine Entstehung der ersten Beispiele um 1680 plädiert wird, so bleibt festzuhalten, dass der Künstler sich mit dem Thema sehr nachhaltig beschäftigte. Er verlieh ihm im Verlauf seiner Karriere mit unterschiedlichsten Formaten und thematischen Akzenten Ausdruck.
Mit großer Lebensnähe erfasst Schalcken auf dem hier behandelten Bild einen Moment familiärer Intimität. Maria zeigt dem Kind auf ihrem Schoß zur Ablenkung eine Rose, als wolle sie dem Kleinen die Wartezeit versüßen, die der Nährvater Josef zur Linken zum Wärmen des Breis benötigt. Es verwundert daher nicht, dass das Gemälde lange Zeit als Genreszene empfunden wurde und die heiligen Protagonisten unerkannt blieben.[6] Die kanonischen Farben von Marias Kostüm und ihr Attribut, die Rose, machen die Identifizierung als Heilige Familie jedoch unstrittig.

**57.1** *Anonym nach Simon Vouet, Madonna mit Kind (Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud)*

**57.2** *Abraham Bloemaert, Madonna mit Kind (Amsterdam, Rijksmuseum)*

Das bislang traditionell als Frühwerk Schalckens betrachtete Bild zeigt in der Malweise alle Vorzüge der Leidener Feinmalerei, die er bei seinem Lehrer Gerrit Dou erlernt hatte. Trotz gewisser Einbußen im Erhaltungszustand erkennt man noch immer feinste illusionistische Details wie die Wimpern Marias oder die Fasern des Rosenstiels.[7] Kompositionell erweist es sich jedoch als gänzlich unabhängig von Dous Schaffen, von dem auch keine *Heilige Familie* bekannt ist. Inspirationen der italienischen Malerei,[8] aber insbesondere eine Anregung durch die *Madonna mit der Rose* des Franzosen Simon Vouet aus dem Jahre 1638, die Schalcken mittels der Radierung von Claude Mellan (**Abb. Kat. Nr. 57.1**) bekannt gewesen sein konnte, kommen in Frage.[9]
Ein Bravourstück stellt die Rückenansicht des liegenden Kindes dar. Sie zeigt Hinterkopf, Stirn, Wangen und Nasenspitze in gekonnter Verkürzung. In Verbindung mit dem nach unten gerichteten Profil Marias geht die Komposition offenbar auf eine Zeichnung des Utrechter Malers Abraham Bloemaert (1566–1651) zurück (**Abb. Kat. Nr. 57.2**). Sie stammt aus dem erstmals 1650–56 von Bloemaerts Sohn Frederick im Druck herausgegebenen Zeichenbuch *Artis Apellae liber*.[10] Einer Tafel mit Ansichten der Heiligen Familie[11] folgend, wurde die Darstellung von Frederick als *Jungfrau und Kind* interpretiert. Das chiaroscuro-Blatt legt besonderen Nachdruck auf die Behandlung von Licht und Schatten. Auch bei Schalcken fasziniert die raffinierte Beleuchtung der Szenerie. Sie erinnert an die vor 1685 entstandene *Schlafende Venus mit Cupido* (**Kat. Nr. 60**). Der Künstler kombiniert den Schein des Tageslichts, der auf Maria und das Kind fällt, mit dem rötlichen Widerschein der Glut im Rechaud auf dem Gesicht Josefs, der verschattet im Hintergrund sitzt. Das Motiv des Anblasens der Glut durch Josef greift einen aus der antiken Kunstliteratur stammenden Topos auf. Der römische Schriftsteller Plinius d. Ä. beschrieb ein meisterliches Gemälde des griechischen Malers Antiphilos mit der Darstellung eines feueranblasenden Jungen.[12]
Ein besonderer Fokus liegt auf der hell beleuchteten, durch das herabgerutschte Hemd aufreizend entblößten Schulter Mariens. Doch vertreibt Schalcken die Übergänge zwischen Licht- und Schattenpartien sehr subtil, was eine einheitliche Stimmung herstellt und keine starken Kontraste entstehen lässt. Vor dem Hintergrund dieser komplexen Stilmerkmale erscheint eine spätere Datierung der Komposition um 1680 wahrscheinlicher als die Zuordnung in das unmittelbare Frühwerk.[13] Der gereifte Künstler erfreute sich offenkundig einer humanistisch gebildeten Klientel, der er sich nicht nur in den Gattungen *Porträt* und *Genre*, sondern auch als Historienmaler empfehlen wollte. Von der außerordentlichen Popularität dieser zarten Darstellung der *Heiligen Familie* zeugen mindestens eine Replik und zahllose Kopien.[14] AS

**LITERATUR** Hoet 1752, Bd. 2, S. 172, Nr. 57, S. 438; Descamps 1753/63, Bd. 3, S. 143; Terwesten 1770, S. 329, Nr. 240; Verzeichnisse Städel 1819/1995 (siehe Best. Kat. Frankfurt 2010); Smith 1833, Nr. 20; Blanc 1861, Bd. 2, S. 8; Parthey 1864, Bd. 2, S. 503; Levin 1887/88, Sp. 286, Nr. 109 (Zuschreibung abgelehnt); Ebe 1901, S. 529; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 14; Beherman 1988, Nr. 4; Best. Kat. Frankfurt 2010, S. 408–415 (mit ausführlicher Literatur); Ausst. Kat. Bilbao 2010, S. 62 f.

1 Ein eindeutiger Bezug der historischen Katalog- und Inventarangaben zu dem Frankfurter Gemälde ist vor dem Nachweis in der Slg. Lansberg in Frankfurt aufgrund der zahlreichen Fassungen, die im Umlauf waren, und mangels präziser Motiv- und Formatangaben nicht möglich. Die Provenienzangaben wurden daher zu Recht von Neumeister im Best. Kat. Frankfurt 2010, S. 409 f. mit Fragezeichen versehen.
2 In der Versteigerung mit Werken aus dieser reichen Sammlung befanden sich zwei weitere Gemälde Schalckens: die *Allegorie auf den Frieden von Nimwegen* (vgl. Kat. Nr. 56) und eine *Singende Frau mit Kind;* daneben noch *Eine Frau nach G. Schalken.*
3 Als Frühwerk gilt Beherman neben dem hier behandelten Gemälde auch *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1294, vgl. Anm. 13 (Abb. 32). Ich danke Eddy Schavemaker für seine Anregungen zugunsten einer späteren Datierung.
4 *Die Heilige Familie*, Paris, Louvre, Inv. Nr. 1829 (möglicherweise ein Werkstatt-Pasticcio).
5 *Die Heilige Familie*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv. Nr. 220.
6 So in den Auktionskatalogen von 1766 und 1777 oder noch bei Parthey 1864. Der Auktionskatalog von 1794 identifiziert das Sujet erstmals als Heilige Familie.
7 Behermans Befund, das Gemälde sei mit seiner dünnen Farbschicht unvollendet, führte Neumeister (Best. Kat. Frankfurt 2010, S. 414) auf den Erhaltungszustand zurück.
8 Vgl. den interessanten, allerdings nicht überprüfbaren Vermerk im Verst. Kat. Sykes, London 1724, Nr. 200: *A Madonna by Schalcken after Raphael*.
9 Das Gemälde befindet sich in Marseille, Musée des Beaux-Arts, die Radierung Mellans z. B. im Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 239,7 × 165 mm, Inv. Nr. 26. 1. 130, Abb. Kat. 57. 1. zeigt einen Nachstich aus dem Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums, Inv. Nr. Z 2277.
10 Roethlisberger 1993, Nr. T 95/95a. Vgl. allgemein zu dem Zeichenbuch zuletzt die Studie von Caroline O. Fowler 2012, auf die mich dankenswerterweise Eddy Schavemaker aufmerksam gemacht hat.
11 Roethlisberger 1993, Nr. T 143. Schalckens *Heilige Familie* in München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 220 (Beherman 1988, Nr. 6) könnte wiederum durch dieses Blatt angeregt sein.
12 Neumeister in Best. Kat. Frankfurt 2010, S. 414; vgl. auch Kat. Nr. 71.
13 Beherman erwog sogar eine Entstehung während Schalckens Lehrzeit in Leiden 1662–65, doch schien ihm eine zeitgleiche Datierung mit der *Ruhe*

*auf der Flucht nach Ägypten* (Abb. 32) in der zweiten Hälfte der 1660er-Jahre in Dordrecht wahrscheinlicher. Neumeister folgt im Best. Kat. Frankfurt 2010 dieser Datierung.
14 Verst. Lepke, Berlin, März 1900, Nr. 76, Leinwand, 37,5 × 31 cm; identisch mit Slg. Thieme, Leipzig, Nr. 73, Leinwand, 37,5 × 27,5 cm, sign. G.Schalcken F.; identisch mit (?) Leipzig, Museum, Leinwand, 32,5 × 27,5 cm (seit HdG 1912 als eigenhändige Replik erachtet) – Sammlung Jules Lenglart, Lille, Leinwand 49 × 39 cm, zuletzt Verst. Drouot, Paris, 10. 3. 1902, Nr. 86, wohl identisch mit Verst. Amsterdam (Sotheby's), 6. 5. 1997, Nr. 73 und Privatsammlung Deutschland 1998 (Photo: RKD) – Sammlung Otto Jourdan, Frankfurt/Main; Verst. Kunsthaus Heinrich Hahn, Frankfurt/Main, 26.–27. 10. 1937, Nr. 51, Leinwand, 37 × 30 cm, Nr. 139 (200 Reichsmark) – Verst. Moneron ou Giroult, Paris, (Paillet/Chariot), 7. × 8. 11. 1817, Nr. 87: *La Vierge, tenant une rose* ... H. 15 L. 12 Toile – Verst. Kleykamp Den Haag, (Gidding en Zoonen), Nr. 82 (als Th. Van Thulden), Leinwand, 50 × 37 cm; Verst. Prince of Wales, Georges IV, London (Christie's), 29. 6. 1814, Nr. 10, *Jungfrau und Kind (mit Rose) und hl. Josef*, Kupfer (£2,10 an Charles Spackman) – Kunsthandel Katz, Dieren, 1938 (Kopie ohne Josefsfigur).

**58.1** *Godefridus Schalcken, Bordellszene (Privatbesitz, USA)*

## 58

## *Ein Mann bietet einer jungen Dame Schmuck und Münzen an, um 1670*

Signiert oben links: *G · Schalcken*
Kupfer, 15,5 × 18,9 cm
London, The National Gallery, Wynn Ellis Bequest 1876, Inv. Nr. NG999

**PROVENIENZ** Nach 1854 (noch nicht erwähnt in Waagen 1854) Sammlung Wynn Ellis (1790–1875[1]); aus dessen Nachlass 1876 an die National Gallery London.

Im Schein des Kerzenlichts entfaltet der Künstler ein populäres Thema der holländischen Genremalerei, die käufliche Liebe,[2] auf unkonventionelle und sehr elegante Weise. Schalcken referiert die traditionellen Elemente des Motivs: die angebotene Bezahlung für den Liebesdienst, der Weingenuss, die extravagante Kleidung der jungen Schönen und ein Kunde, möglicherweise ein Offizier, der sich zum Narren macht.[3] Gleichzeitig kleidet der Künstler sein *bordeeltje,* wie derartige Bilder in zeitgenössischen Inventaren genannt wurden, durch die besondere Lichtstimmung und die hingebungsvolle Mimik, mit der sich die Protagonisten ineinander vertiefen, in ein geradezu romantisches Gewand. Vor der Dame kniend, schaut der Jüngling mit geöffnetem Mund verzückt zu ihr auf. Die zur Bildtradition gehörende Kupplerin, die den Lohn für den Liebesdienst einstreicht, fehlt auf dem Bild. Stattdessen reicht der Jüngling seiner Kurtisane – gleichsam als Liebesgabe – eine Goldkette und Münzen dar. Die Angebetete – ein Weinglas in ihrer Linken – tastet mit der anderen Hand vorsichtig nach dem Schmuck. Den Kopf kokett zur Seite gelegt, blickt sie dem Betörten dabei lächelnd in die Augen. Man muss unwillkürlich an die Aussage Johan van Beverwycks denken, der in seinem ärztlichen Ratgeber *Schatz der Gesundheit* von 1642 festhielt: *„Die Schönheit dringt schneller durch das Auge ins Herz ein als ein Pfeil, und das Auge bindet das Herz des Liebenden."*[4]
Die kleine Kupfertafel, die zu Beginn von Schalckens Karriere entstand, stellt nicht nur eines der frühesten Werke überhaupt, sondern auch die erste bekannte Kerzenlichtszene des Künstlers dar. Das geheimnisvolle, die Fantasie des Betrachters anregende nächtliche Dunkel hatten bereits die Utrechter Caravaggisten, z. B. Gerrit van Honthorst (1592–1656), für Bordellszenen genutzt. Anregungen zur Gestaltung besonderer Lichteffekte als artistische Herausforderung erhielt der junge Künstler aber auch im Atelier seines ersten Lehrers Samuel van Hoogstraten in Dordrecht, wo Schattentheater-Aufführungen belegt sind.[5]

**58 (Originalformat)**

In der Leidener Werkstatt von Gerrit Dou konnte er diese Erfahrungen vertiefen. Dou schuf zahlreiche Fensternischen und Interieurs mit Kerzenbeleuchtung. Im Vergleich zu anderen, stärker an Dou orientierten Frühwerken Schalckens, wie z.B. dem *Liebespaar beim Anzünden einer Laterne*,[6] zeigt das Londoner Bild eine eigenständige Auffassung. Sie ist in ihrer Inszenierung der Figuren – trotz des Miniaturformats – eher an der Historienmalerei als an der Genremalerei orientiert. Durch die Nahsichtigkeit zieht Schalcken dabei den Betrachter mitten ins Geschehen hinein. Die spärliche Beleuchtung durch eine einzige Kerze fokussiert unseren Blick auf die Gesichter der Protagonisten und ihre Interaktion. Erst allmählich nimmt man den im Dunkel liegenden Umraum wahr. Mit dieser Dramaturgie versetzt Schalcken den Betrachter in die Rolle des Voyeurs einer intimen Szene.[7] Durch sein Gemälde und den gleichsam „verführten Blick" bezieht der Künstler uns in das Spiel der wechselseitigen Versuchung von Mann und Frau – durch erotische Ausstrahlung einerseits und kostbare Preziosen andererseits – subtil mit ein.

Das amouröse Thema griff der Künstler im Verlauf seiner Karriere mehrfach auf, immer in einer neuen Variante, doch stets als Kerzenlichtszene. Das in der Sammlung des Duc d'Orleans unter dem Titel *Der Ring* berühmt gewordene Gemälde zeigt ein deutlich expliziteres Geschehen (**Abb. Kat. Nr. 58.1**).[8] Im Gegensatz zu der fast schüchtern wirkenden jungen Frau und dem galant vor ihr niederknienden Jüngling auf dem hier behandelten Bild blicken wir nun auf ein etwas reiferes Paar, das den Liebeshandel ungeniert zum Ausdruck bringt. Das offenherzige, im kupferfarbenen Lichtschein pikant betonte Dekolleté der Frau, ihre fordernde Geste und der süffisante Blickkontakt zwischen den Partnern sind eindeutig. Während der geschnitzte Cupido am Piedestal im Vordergrund das Werben des jungen Mannes mit einer poetischen Note versieht, nutzt Schalcken im Vergleichsbild ein eindeutigeres Accessoire: Den Fuß des Kerzenleuchters bildet eine Schlange, das Symbol der Verführung Adams durch Eva.[9]

Unklar ist der Zusammenhang der Kupfertafel mit einem bei Hofstede de Groot (HdG 1912, Nr. 255) in allen Details der Komposition identisch beschriebenen Gemälde, bis hin zur Erwähnung der Urnenvase auf dem Sockel am rechten Bildrand. Sein Nachweis von 1777 bis 1806 in Amsterdamer Versteigerungen geht dem Erwerb des ausgestellten Gemäldes durch Wynn Ellis zwar voraus, doch schließen die überlieferten Maße 25,7 × 23,1 cm und der mit Holz angegebene Bildträger eine Identifikation aus. Eine nachträgliche Beschneidung der Londoner Tafel ist auszuschließen. Ähnlich kleinformatige Kompositionen auf Kupfer finden sich beispielsweise auch im Œuvre von Frans von Mieris d.Ä.[10]

AS

**LITERATUR** Wurzbach 1910, S. 568; Best. Kat. London 1911–91, Nr. 999; HdG 1912, Nr. 253; Ausst. Kat. Cardiff 1958, S. 316; Wright 1976, S. 184; Haak 1984, S. 423; Beherman 1988, Nr. 200; Ausst. Kat. London 1990, Nr. 15; Moltke 1994, Abb. 22.

1 Die illusionistische, minutiöse Gestaltung der Stoffe und Texturen mag den Sammler Wynn Ellis (1790–1875), in dessen Besitz das Gemälde erstmals nachweisbar ist, als Herrenausstatter und Seidenfabrikant für Schalckens Gemälde besonders begeistert haben; in seiner Sammlung war der Künstler charakteristischerweise mit drei kleinen Kabinettbildern der frühen Jahre vertreten, in denen er mit der Feinmalerei des Lehrers Dou wetteiferte (vgl. Kat. Nr. 20).

2 Vgl. zum Thema z.B. van de Pol 2010.

3 Freundlicher Hinweis von Irene Groeneweg, Delft, aufgrund des Kostüms mit Federbarett, Gürtelschärpe und Schulterschnüren.

4 Zitiert nach Gaskell 2000, S. 56.

5 Vgl. Boonstra 1982.

6 Eichenholz, 26,5 × 21 cm, zuletzt 1988 im Kunsthandel David Koetser, Zürich/New York, vgl. Beherman Nr. 199.

7 Dieser Aspekt wird unter Einbezug des Bildes ausführlich im Essay von Nicole Elizabeth Cook, S. 72 ff., behandelt.

8 *Ein Mann bietet einer Dame einen Ring an*, Eichenholz, 37,2 × 29,2 cm, amerikanische Privatsammlung; vgl. auch das Gemälde in der Leiden Collection, New York, Inv. Nr. GS-129, wo der Handel des jungen Paares unter den Blicken einer grinsenden Kupplerin stattfindet.

9 Vgl. Franits 2004, S. 250.

10 Vgl. z.B. *Allegorie der Malkunst*, 1661, 12,5 × 8 cm, Los Angeles/Malibu, The J. Paul Getty Museum.

## 59

## *Das Gleichnis von der verlorenen Münze, 1680–85*

Leinwand, 39,4 × 48,9 cm
New York, The Leiden Collection, Inv. Nr. GS-108

**PROVENIENZ** Slg. der Landgrafen von Hessen-Kassel, seit Wilhelm VIII. (1682–1760) bis zu Wilhelm I., Kurfürst von Hessen; wahrscheinlich 1806 vom französischen General Lagrange beschlagnahmt; Verst. Paris (Giroux), 1816, Nr. 357; Verst. Paris (Giroux), 1819, Nr. 298; Verst. Munnicks van Cleeff, Paris (Drouot), 4. 4. 1864, Nr. 85 (1720 fr an Meffre); dessen Verst., Paris (Drouot), 1. 5. 1865, Nr. 58 (1300 fr an Febvre); Slg. der Marquise d'Aoust, 1917; deren Verst., Paris (Petit), 5. 6. 1924, Nr. 83 (1050 fr); Verst. London (Sotheby's), 4. 7. 2007, Nr. 35; Kunsthandel Johnny Van Haeften, London 2007; dort erworben.

Schalcken malte das *Gleichnis von der verlorenen Münze* um 1680–85 und hielt sich dabei genau an den Text von Lk 15, 8–10: „Oder wenn eine Frau zehn Drachmen hat und eine davon verliert, zündet sie dann nicht eine Lampe an, fegt das ganze Haus und sucht unermüdlich, bis sie das Geldstück findet? Und wenn sie es gefunden hat, ruft sie ihre Freundinnen und Nachbarinnen zusammen und sagt: Freut euch mit mir; ich habe die Drachme wiedergefunden, die ich verloren hatte. Ich sage euch: Ebenso herrscht auch bei den Engeln Gottes Freude über einen einzigen Sünder, der umkehrt."

Das Gleichnis wurde in vielen Auslegungen unterschiedlichster Glaubensgruppen stets als jene Freude interpretiert, die sich einstellt, wenn ein Sünder zur Einkehr kommt. Die Lampe symbolisierte hierbei das Wort Gottes. Diese Interpretation entspricht in jeder Hinsicht Schalckens Darstellung. Darüber hinaus ist offensichtlich, dass der Künstler sehr bewusst in der Bibel nach einem Text Ausschau gehalten hatte, der es ihm erlaubte seine außergewöhnliche Spezialisierung auf künstliche Beleuchtungseffekte einzusetzen. In der holländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts gibt es keine zweite Darstellung dieses Themas.[1]

Schalcken ließ sich für seine Komposition von einem flämischen Stich des 16. Jahrhunderts anregen. In einer der ersten großen Kupferstichserien mit Darstellungen von Bibeltexten, dem *Thesaurus Veteris et Novi Testamenti*, der 1585 von Gerard de Jode in Antwerpen herausgegeben wurde, findet sich unter den Szenen aus dem Neuen Testament eine Serie mit zwölf Stichen nach den Gleichnissen Jesu. Diese Serie erschien in einer Beilage mit eigenem Titelblatt, dem *Thesaurus Novi Testamenti*, der vermutlich erst nach 1591 der Ausgabe hinzugefügt wurde.[2] Auf einem dieser Stiche hat Hans Collaert d. Ä. (ca. 1530–1580) nach einer Zeichnung, die Ambrosius Francken zugeschrieben wird, das *Gleichnis vom verlorenen Schaf und von der verlorenen Münze* dargestellt (Abb. Kat. Nr. 59.1).[3] Auf dem Blatt ist rechts der Gute Hirte mit dem verlorenen Schaf über seinen Schultern zu sehen. Für uns ist jedoch der linke Teil des Kupferstiches wichtiger, auf dem das *Gleichnis von der verlorenen Münze* in zwei Szenen wiedergegeben ist. Links vorne ist dargestellt, wie die Frau mit einer brennenden Lampe in der Hand nach der Münze sucht, während im Hintergrund zu sehen ist, wie sie die gefundene Silbermünze ihren Freundinnen und Nachbarinnen zeigt. Dieser Stich wurde durch den *Thesaurus* weit verbreitet, denn nach Gerard de Jode gab Claes Jansz. Visscher 1643 in Amsterdam die Stiche erneut unter dem Titel *Theatrum biblicum* heraus. In den Jahren 1646 und 1674 erfolgten Neuauflagen des Werkes.[4]

Als Spross eines Pfarrergeschlechtes wird Schalcken mit hoher Wahrscheinlichkeit im elterlichen Haus eine oder mehrere der genannten Ausgaben vorgefunden haben, andernfalls könnte der Maler auch die Ausgabe von Nicolaes Visscher aus dem Jahre 1674 benutzt haben.[5] Doch indem Schalcken genau dem Bibeltext folgte, schuf er eine eigenständige Interpretation, denn zentrales Thema seines Gemäldes ist die Teilnahme der Freundinnen und Nachbarinnen der Frau an der Freude über das wiedergefundene Geldstück. Hierin unterscheidet sich Schalckens Darstellung von dem Stich, denn der Maler gab in Übereinstimmung mit dem Bibeltext den positiven Kern der Erzäh-

**59.1** *Hans Collaert d.Ä., Das Gleichnis vom verlorenen Schaf und von der verlorenen Münze (Amsterdam, Rijksmuseum)*

lung wieder. In der Ausführung des Gemäldes blieb er dem von ihm bevorzugten kleinen Format treu, jedoch scheint er hier Dous stilistisches und thematisches Vorbild völlig verlassen zu haben. Dies zeigt sich in der reichen Ausstattung, dem delikaten und für eine Nachtszene auffallend lichten Kolorit – etwa das Mädchen rechts unten in ihrem hellgrünen Kleid – und in der weichen Malweise. Daher ist eine Entstehung des Bildes in den frühen 1680er-Jahren anzunehmen. Der Mann ganz links auf dem Gemälde, der uns mit seinem stark verschatteten Gesicht anschaut, verstärkt diese Annahme. Er hat große Ähnlichkeit mit dem damals etwa 40 Jahre alten Maler, sodass man annehmen darf, dass er sich hier selbst darstellte.

Das Gemälde wurde zum ersten Mal 1749 in dem handschriftlichen Katalog der Gemäldesammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel beschrieben.[6] In dem ersten gedruckten Katalog der Sammlung, 1783 von Simon Causid verfasst, werden elf Gemälde von Schalcken erwähnt. Daher darf er wohl als einer der Lieblingsmaler des Sammlers Wilhelm VIII. (1682–1760) bezeichnet werden.[7] Dieser war lange als Militär im Staatsdienst und hatte unter anderem das Amt des Gouverneurs von Breda und Maastricht bekleidet. Seine Beziehungen zu den Niederlanden und der niederländischen Kunst waren daher miteinander verflochten.[8] Bemerkenswert ist die 1783 von Causid verfasste Beschreibung des Gemäldes, besonders deren zweiter Teil: „Die Frau aus dem Evangelie, welche ihren Freunden dem wieder gefundenem Grosschen bey einem brennenden Lichte zeiget. NB Die Figuren auf diesem Stück sind des Malers selbst und seiner Familie Portraits" (Best. Kat. Kassel 1783). Diese Auffassung wird der Grund gewesen sein, das Gemälde bei der ersten Inventarisierung der Kasseler Sammlung im Jahre 1749 unter die Porträts einzuordnen. Die Anwesenheit des Künstlers links im Bild wurde bereits beschrieben, doch es ist stark zu bezweifeln, dass es sich bei den anderen Figuren um Porträts von Mitgliedern seiner Familie handelt.

GJ

**LITERATUR** Best. Kat. Kassel 1783, S. 209, Nr. 75; HdG 1912, Nr. 30, 30a und 257; Gronau 1917, S. 1207; Ausst. Kat. Valenciennes 1918, S. 70, Nr. 320 (eingesandt von der Marquise d'Aoust); Gronau/Herzog 1969, S. 54, Nr. 23; Pigler 1974, Bd. 1, S. 366; Beherman 1988, Nr. 9.

1 Pigler 1974, Bd. 1, S. 366.
2 Mielke 1975, S. 31, 81 und 82, Nr. 50.
3 Diels/Balis/Leesberg 2005/06, Bd. 2, S. 63, Nr. 292 mit Abb.
4 Diels/Balis/Leesberg 2005/06, Bd. 2, S. 63, Nr. 292. Zu den Neuauflagen der Druckgrafiken siehe Bd. 1, S. 22, unter Nr. 13–15. Der Collaert-Druck wird zweifelsohne auch Domenico Fetti (1588/89–1623) bekannt gewesen sein, der die einzige weitere gemalte Darstellung des 17. Jahrhunderts von diesem Gleichnis unter seinem Namen verzeichnet, welche er 1620 in zwei Versionen in Mantua anfertigte. Fetti betonte darin die Suche der Frau mit der Lampe, jene Szene, die Collaert so prominent links im Vordergrund darstellte. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts hatte der Einfluss der flämischen Kunst in Mantua seinen Höhepunkt erreicht, nachdem neben anderen Peter Paul Rubens (1577–1640) und Frans Pourbus (1569–1622) dort viele Jahre gearbeitet hatten. Zu den gemalten Versionen von Fetti siehe Šafařik/Milantoni 1990, Nr. 28, 28 a–e.
5 Zum umfangreichen Buchbesitz des Großvaters und des Onkels Lydius' siehe den Essay des Verfassers, S. 16, Anm. 10. Schalckens Vater war Bibliothekar der Städtischen Bibliothek, siehe Kat. Nr. 36.
6 *Haupt-Catalogus von Sr Hochfürstl: Durchlt. Herren Landgrafens Wilhelm zu eßen ...Verfertiget in Anno 1749*. A. Nr. 1–869, Porträts 1–99, Manuskript Staatliche Museen Kassel, Nr. 153.
7 Schalckens Schwiegersohn, der Architekt Pieter Roman (1676–1733), stand ab 1721 als *intendant des bâtiments* im Dienst des Landgrafen. Man darf annehmen, dass seine Anwesenheit in Kassel es dem Landgrafen erleichterte, Arbeiten von Schalcken in seinen Besitz zu bekommen.
8 Zu Wilhelm VIII. als Grundsteinleger der Gemäldesammlung in Kassel siehe Korthals Altes 2003, S. 185–205.

## 60

### *Schlafende Venus mit Cupido, vor 1685*

Signiert unten rechts: *G. Schalcken*
Leinwand, 44,4 × 53 cm
Prag, Národní galerie v Praze, Inv. Nr. DO 4140

**PROVENIENZ** Slg. Mattheus van den Broucke († 1685), Bürgermeister von Dordrecht; aus dessen Nachlass verst. 17. 6. 1717, Dordrecht (*fl.* 560); Slg. Nostitz, Prag, dokumentiert 1738–1945; seit 1945 in der Nationalgalerie Prag.

Vor unseren Augen lüftet sich der rote Baldachin eines imposanten Ruhebettes und wir erblicken die schlafende Göttin Venus. Auf dem Rücken liegend bieten sich dem Betrachter die Reize ihres nackten Oberkörpers dar, der statuengleich gemeißelt erscheint. Ihr Unterleib und das rechte Bein werden vom Laken und einer blauen Draperie verhüllt. Der Kopf ruht seitlich auf einem kostbaren Seidenkissen, sodass wir ihr Gesicht mit den rötlich gefärbten Wangen in voller Schönheit betrachten können. Der geflügelte Cupido im Hintergrund ermahnt uns mit geschürzten Lippen und erhobenem Zeigefinger zur Stille und warnt: Sollte die Göttin erwachen, würden wir von ihr als Voyeure der intimen Szene ertappt werden.[1]

Das Ruhelager steht in einer gebirgigen Landschaft in der freien Natur. Tageslicht fällt auf das linke Bein der Göttin und den vorderen Rahmen des Bettes. Die silbrigen Glanzeffekte lassen das kostbare Schnitzwerk plastisch hervortreten. Ansonsten werden Körper und Gesicht der Göttin im Schatten des Baldachins nur vom Schein einer Kerze in der Hand Cupidos beleuchtet. Vom Vorhang verdeckt, zeichnet sich die Flamme effektvoll durch den seidenen Stoff ab. Kaum ein anderes Gemälde zeigt Schalckens Bravour in der Erfassung von natürlichem und künstlichem Licht mit solcher Virtuosität, indem er beide Beleuchtungsmodi auf einem Bild miteinander kombiniert. Diesen besonderen Kunstgriff hob schon der Auktionskatalog von 1717 hervor: *„Een naakte en slaepende Venus, waer op een Kaersligt en Dagligt door malkander schynt." (Eine nackte und schlafende Venus, worauf das Kerzenlicht und Tageslicht durcheinander scheinen)*.

Mit seinem Motiv knüpft Schalcken an eine reiche Bildtradition an. Im Schlaf überraschte mythologische Schönheiten wie Venus, Danae oder Antiope, die lasziv auf prunkvollen Baldachinbetten ruhen, waren seit der Renaissance ein beliebtes Sujet. An den Höfen und in vornehmen intellektuellen Kreisen galten erotische Motive aus der klassischen Literatur als akzeptables und exklusives Privileg. Ein populärer Stich von Annibale Carracci, *Venus und Satyr* (Jupiter und Antiope) von 1592, besitzt kompositionell und in der Fingergeste Cupidos eine auffällige Parallele zu Schalckens Gemälde und dürfte den Künstler inspiriert haben (Abb. Kat. Nr. 60.1). Doch lässt er den bei Carracci lüstern gaffenden Satyr weg. Hintersinnig weist er dadurch dem Betrachter die Rolle des Voyeurs zu. Dass Cupido uns über die Bildgrenze hinweg direkt anspricht, verstärkt die visuelle „Komplizenschaft" zusätzlich.

**60.1** *Annibale Carracci, Venus und Satyr (Amsterdam, Rijksmuseum)*

Man darf annehmen, dass das Gemälde vor 1685 unmittelbar für Mattheus Mattheusz. van den Broucke (1620–1685) entstand, aus dessen Erbe es nach dem Tod seines Neffen Mattheus Eliasz. van den Broucke (1652–1716) versteigert wurde. Schalcken war dem Dordrechter Bürgermeister enger verbunden. 1677/78 radierte er dessen Porträt von der Hand seines Lehrers Samuel van Hoogstraten (Abb. 9, 10). Später porträtierte Schalcken ihn nochmals in seiner Rolle als Bürgermeister.[2] In jungen Jahren in Brasilien und Bengal (Bangladesch) für die Ost- und Westindische Kompanie tätig kehrte er 1669 als Flottenadmiral in sein Heimatland zurück. Vielleicht darf das an einen Schiffsrumpf erinnernde Bett als eine besondere Referenz an diese Zeit interpretiert werden. Die geschnitzte Frauenfigur rechts im Vordergrund gleicht mit ihrer vorgeneigten Haltung und den flach angelegten Armen auffällig einer Galionsfigur.

Gemeinsam mit dem Gemälde *Diana und ihre Nymphen* (Beherman 1988, Nr. 30), das ebenfalls in van den Brouckes Sammlung verzeichnet ist, gehört *Venus und Cupido* zu den ersten

60

mythologischen Aktdarstellungen Schalckens.[3] Das wenig prüde Motiv, so verraten es Inventare und Interieurdarstellungen, konnte als Liebesstimulanz und Fruchtbarkeitssymbol für Ehepaare Einsatz finden,[4] was jedoch im Fall des ehelosen und greisen van den Broucke zur Entstehungszeit des Gemäldes kein Motiv gewesen sein konnte. Die Tatsache, dass Cupidos Liebeswaffen – Bogen und Köcher mit Pfeilen – ungenutzt auf dem Bettrand liegen, mag wehmütig fehlendes Liebesglück beklagen. Auch das eigentlich unzertrennliche Taubenpärchen – ein Attribut der Liebesgöttin – zeigt Schalcken auf seinem Bild unvereint. Während ein Täubchen von einem Felsvorsprung herabäugt, fliegt ihr Partnertäubchen davon. AS

**LITERATUR** Nostitz-Verzeichnis 1738, Nr. 406 *(Ein schlafende Venus, nachtstuckh)*; Hoet 1752, S. 211, Nr. 6 (Beschreibung im Kommentar zitiert); Nostitz-Inventar 1765, Nr. 166 *(Beleuchtes schlafendes Weib in der Dämerung)*; Schaller 1795, S. 292, Nr. 23; Nostitz-Inventar 1819, Nr. 166/270; Gerle 1836, S. 111; Blanc 1861, S. 2; Würbs 1864, S. 32, Nr. 213; Parthey 1864, Bd. 2, S. 500, Nr. 16; Frimmel 1891/92, S. 122; Bergner 1905, Nr. 193; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 82; Šíp 1963, S. 100; Pigler 1974, S. 132, 245, 252; Ausst. Kat. Braunschweig 1994, Nr. 37; Ausst. Kat. Prag 2008, Nr. 35; Best. Kat. Prag 2012 Nr. 394 (mit ausführlicher Literatur und Quellenverzeichnis).

1 Zur Stille, obschon in einem anderen Zusammenhang, ermahnt ein Engel mit gleicher Geste auf der *Heiligen Cäcilia*, Bergen, Billedgalerie; Beherman 1988 Nr. 14.
2 Vgl. ausführlich zur Biografie Roefs 2013.
3 Um eine großformatige Kopie auf Leinwand (108 × 113 cm) handelt es sich möglicherweise bei dem am 27. 3. 1786 in Paris als Nr. 10 versteigerten Bild, das aus dem Besitz von Jean J. Bertels für 640 livres an den Händler Robit gelangte.
4 Vgl. das als Kaminstück im Porträt eines Ehepaares von Eglon van der Neer im Hintergrund fungierende Gemälde mit *Venus und Cupido*, Boston, Museum of Fine Arts. Sluijter 2006, S. 156, verweist auf Venusdarstellungen als Hochzeitsgeschenk zur sexuellen Stimulanz, gemäß eines Gedichts von Cornelis Hooft: ohne Lust keine Kinder.

**61**

## *Dame mit Spiegel unter einem Baldachin, um 1680*

Eichenholz, 36,8 × 28,6 cm
Privatbesitz
[nur in Köln ausgestellt]

**PROVENIENZ** Verst. Henry Hirsch, Esq., London (Christie's, Manson & Woods), 11. 5. 1934, Nr. 143 (70 gns. an C. Duits); Verst. London (Sotheby's), 17. 4. 1996, Nr. 32; vor 2000 Slg. Matarazzo di Licosa, hieraus Verst. New York (Sotheby's), 28. 1. 2000, Nr. 45; Privatsammlung.

Eine hügelige Waldlandschaft mit Wasserlauf bietet die idyllische Bühne für die Pleinair-Toilette einer jungen Schönen. Im Schatten eines Baldachins sitzt sie auf einer Rasenbank. Die diagonale Platzierung im Bild verleiht ihrer Figur einen eleganten Schwung und breitet ihre Reize verführerisch vor dem Betrachter aus: Den Kopf zur Seite gewandt mustert sie sich wohlgefällig im Spiegel, den sie in graziöser Geste mit ihrer Rechten vor sich hält. Die Finger der linken Hand drapieren eine Haarsträhne, die aus der aufwendig mit Bändern und Perlen geflochtenen Frisur auf die Schulter herabfällt. Ihre gespreizten Beine weiten den Rock zu einem breiten Schoß, den eine geschwungene Draperie zusätzlich betont. In graziler Gegenbewegung zu den Armen streckt sie ihren rechten Fuß vor, den eine Schnürsandale ziert. Auf dem Tisch zu ihrer Rechten finden sich vielfältige Accessoires weiblicher Schönheit: ein Schmuckkästchen mit Perlen und Juwelen, eine Bürste und ein Kämmchen, daneben ein exquisiter Deckelpokal in der *Façon de Venise* mit Löwenkopfdekor.[1] Ein wahres Feuerwerk an buntfarbigen Draperien unterschiedlichster Textur umspielt den Tisch und das Kostüm der Dame: Teppich, Spitze, Chiffon, Seidensatin, glatt und gerüscht. Sie erinnern an die Pracht der Stoffe, die Schalckens Ehefrau auf dem Bildnis von 1679 zieren (Kat. Nr. 2).
Blickfang ist das samtige Inkarnat ihres Profils, der nackten Schulter und Arme sowie des entblößten Dekolletés. Auf einzigartige Weise experimentiert Schalcken hier mit dem verschattenden, farbigen Lichtschein, der durch den gelben Baldachin auf den Oberkörper der Dame fällt und ihn in einen warmgelben Ton taucht. Dieses Phänomen beschrieb Karel van Mander im 7. Kapitel seines Lehrgedichtes (1604) *Von der Reflexion, Spiegelung oder dem Widerschein:* „… wenn das Gesicht und der nackte Körper von Wolle, Seide oder Leinen beschattet wird, beginnt die Reflexion ihre Tätigkeit. Sind sie rot oder gelb, so wird das Karnat einen solchen Widerschein erhalten."[2] Im Kontrast reflektieren Rock und Bein der Dame, die nicht vom

61.1 *Carel de Moor, Verliebter Hirte (Verbleib unbekannt)*

Baldachin beschattet werden, das direkte Sonnenlicht in gleißender Helligkeit. Historische Auktionskataloge weisen wiederholt verkaufstüchtig auf die Rarität derartiger Tageslicht-Effekte im Œuvre des Künstlers hin.[3] Gleichwohl inszenierte Schalcken insbesondere in den frühen 1680er-Jahren mehrfach aufwendigere Landschaftskulissen, in denen das Tageslicht und sein Schattenspiel prominent zur Geltung kommen. Dies belegen z. B. Porträts (Abb. 11, Abb. Kat. Nr. 42.1) oder auch die biblische Historie *Lot und seine Töchter* (London, Royal Collection, Beherman 1988, Nr. 1).

Mit seiner Erzählfreude, der Waldlandschaft, der feingliedrigen Figur und dem Reichtum an Accessoires und Draperien erinnert die Komposition an die 1675–80 datierte *Dame beim Flechten eines Blütenkranzes* (Abb. 42). Ein kleinfiguriges Liebespaar im Hintergrund unterstreicht dort das Bildthema der Liebessehnsucht.[4] Ganz ähnlich verfährt Schalcken auf dem hier behandelten Werk. Erst auf den zweiten Blick bemerkt man rechts im Hintergrund den Jüngling mit orangefarbener Schärpe. Sein Herankommen lässt an ein amouröses Stelldichein denken, für das sich die junge Dame gerade verführerisch zurechtgemacht hat und nun kokett in Szene setzt – auch wenn einstweilen nur der Betrachter ihre Offenherzigkeit genießen kann. Die Kombination des Motivs *Dame vor dem Spiegel* mit einem erotisch aufgeladenen Tête-à-Tête lieferte offenbar auch ein heute verschollenes Pendantpaar des Künstlers, bei dem eine pastorale Liebeszene als Gegenstück zu einer *Dame bei ihrer Toilette* fungiert.[5]

Schon seit der Antike und insbesondere in der italienischen Renaissance verband man dieses Thema mit der Liebeswerbung, aber auch dem Kurtisanentum. Schönheitsutensilien wie Kämme und Bürsten, insbesondere aber der Spiegel, wurden traditionell als „Werkzeuge" der Liebesgöttin Venus poetisiert.[6] Der Hinweis auf die Vergänglichkeit und verführerische Macht irdischer Schönheit, „die über die Augen zur Sünde verlockt", war auch das Thema zahlreicher allegorischer Drucke in den Niederlanden um 1600, die Frauen vor dem Spiegel zeigen.[7]

Das Motiv erfreute sich auch in den Niederlanden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Gerard ter Borch, Gabriel Metsu oder Frans van Mieris d. Ä. schufen berühmte, wenn auch im Vergleich sehr züchtige Muster.[8] Schalcken widmete sich dem Thema mehrfach (vgl. Abb. 29, Kat. Nr. 29, 68), ebenso wie seine Schwester und Schülerin Maria. Ihr Gemälde einer *Jungen Frau am Toilettentisch* (Privatbesitz London, Beherman 1988, S. 47), zeigt den gleichen Spiegelrahmen mit thronendem Greif – offenbar ein Requisit in Schalckens Atelier.

Doch handelt es sich bei den erwähnten Gemälden durchweg um häusliche Interieurszenen. Mit der Verlagerung des Motivs in eine Waldlandschaft, dem antikisierenden Baldachin und der paradiesischen Atmosphäre eines *locus amoenus* spielt Schalcken auf populäre Historienbilder an, die mythologische Schönheiten wie Venus oder Diana bei Toilette oder Bad zeigen. Die venezianische Renaissance, aber auch die manieristische Hofkunst und die flämische Kabinettmalerei vom Beginn des 17. Jahrhunderts stehen hier Pate.[9] Schalcken schuf mit seinem Gemälde eine „moderne" Neuinterpretation des traditionellen Themas mit subtilen Anklängen an die alten Meister, die ein Kunstkenner zu dechiffrieren wusste. In der berühmten Amsterdamer Sammlung des Gerrit Braamcamp hingen beispielsweise Gemälde mit dem Sujet von *Diana und ihre Nymphen* von Hendrick van Balen, Jan Brueghel d. Ä. oder Hans Rottenhammer thematisch vereint in der unmittelbaren Nachbarschaft von Schalckens Fassung des Motivs.[10]

Die thematische und kompositionelle Raffinesse, der außerordentlich reizvolle Farbklang der Primärfarben Blau-Gelb-Rot, die attraktiven Details von Stoffen, Juwelen und Accessoires spiegeln den äußerst exklusiven Geschmack von Schalckens damaliger Klientel wieder, der den Künstler ganz offensichtlich zu

originellen Bilderfindungen anspornte. Interessanterweise begegnet man dem auffälligen gelben Baldachin und einer Dame in weiß-blauem Kostüm auf dem *Verliebten Hirten* von Carel de Moor wieder, der nach 1681 in Schalckens Dordrechter Werkstatt mitarbeitete (**Abb. Kat. Nr. 61.1**) – ein Beleg für den schöpferischen Dialog der beiden Künstler.[11] AS

**LITERATUR** Ausst. Kat. Köln/Dordrecht/Kassel 2006/07, S. 108; Garland Streule 2011, S. 46 ff., 68 ff, 77 ff., 202 ff.

1 Der auffällige Deckelpokal lässt sich bislang in keinem anderen Gemälde nachweisen. Möglicherweise zitiert er den „reich gearbeiteten Deckelpokal", den Schalcken auf einem Herrenporträt darstellte, Holz, 37 × 27,5 cm, das am 29. 3. 1927 in der Verst. Stolz e. a. in Frankfurt a. M. dokumentiert ist und zu dem Hofstede de Groot ein Gutachten anfertigte (RKD, HdG excerpts Nr. 1484204). Möglicherweise stammt er aus dem Besitz des Auftraggebers.
2 Zit. nach Hoecker 1916, S. 191. Ähnliche Beobachtungen finden sich bereits in den Traktaten von Leon Battista Alberti oder Leonardo da Vinci. Eine Lichtreflexion in roter Variante bietet Schalcken z. B. auf dem Gemälde *Venus überreicht Amor einen brennenden Pfeil von 1690* (Kat. Nr. 67).
3 Z. B. Verst. Hamburg (Peter Hinrich Pakischefsky), 17. 10. 1796, Nr. 285: *Ein schlafender Schäfer wird von seiner Geliebten ... belauschet .... mit einem besondern Tagelicht, welches einige Bäume verursachen ...* mit dem Hinweis auf die Rarität *weil von diesem grossen Künstler, nichts als bey Licht* [also: Kunstlicht] *gemahlte Stücke zu sehen sind*.
4 Arthur Wheelock im Online-Katalog der Washington National Gallery of Art zu dem Gemälde aus dem The Lee and Folger Fund, Eichenholz, 26,7 × 20,3 cm, Inv. Nr. 2005. 26. 1.
5 Verst. Lord Gwydir, London (Christie's), 9. 5. 1829, Nr. 63: *A Lady at her Toilette, highly finished, the name of the painter is inscribed on the frame of the toilette glass*. Nr. 64: *A Pastoral Courtship, with Landscape background – the Companion.*
6 Siehe Goodman-Soellner 1983, Santore 1997.
7 Sluijter 1988 mit zahlreichen Beispielen, Zitat auf S. 161.
8 Vgl. Sluijter 1988/89.
9 Vgl. z. B. Tizians *Toilette der Venus* in der National Gallery of Art in Washington oder die Gemeinschaftsarbeit von Jan Brueghel d. Ä. und Hans Rottenhammer *Diana und Aktäon* in der Staatsgalerie Stuttgart.
10 Vgl. Bille 1961, S. 87 und den Sammlungskatalog von Jean-François de Bastide, *Le Temple des Arts ou le Cabinet de M. Braamcamp,* Amsterdam 1766, S. 100 f.
11 Verst. London (Christie's South Kensington), 13. 12. 2002, Nr. 134, leider in schlechtem Erhaltungszustand. Pamela Fowler, die eine Monografie zu De Moor erstellt, datiert das Gemälde in die Zeit um 1679 (freundliche Mitteilung vom 2. 6. 2015).

## 62

### *Ceres mit Venus, Cupido und Bacchus, um 1685*

Leinwand, 129 × 112 cm (allseits beschnitten um 1,5–2 cm)
Prag, Národní galerie v Praze, Inv. Nr. DO 4315

**PROVENIENZ** 1765–1945 Slg. Nostitz, Prag; seither Nationalgalerie Prag.

Das Gemälde stellt in jeglicher Hinsicht ein äußerst ambitioniertes und meisterliches Werk dar, das einen konkreten Auftrag für einen prominenten Kunstliebhaber vermuten lässt. Thema, Format, Komposition und Malweise zeigen Schalcken auf dem Höhepunkt seines Könnens.
In der älteren Literatur als *Grazien, Nymphen, Pomona* oder *Allegorie der Jahreszeiten* interpretiert, identifizierte Šíp 1963 die Darstellung als Illustration des lateinischen Sinnspruches: *Sine Cerere et Baccho friget Venus – Ohne Ceres und Bacchus friert Venus.* Ceres, die Göttin der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, Bacchus, der Weingott, und Venus, die Liebesgöttin, werden darin schicksalhaft verknüpft, denn *Ohne Wein und Brot leidet Liebe Not.* Es handelt sich um ein Zitat aus der Liebeskomödie *Eunuchus* des römischen Schriftstellers Terenz.[1] Verabscheut der Held Chremes die Huren noch im nüchternen Zustand, so reizen Essen und Trinken seine Wollust und er erliegt der Begierde. Emblembücher, wie der 1579 erschienene *Mikrokosmos* des Laurentius Haechtanus, warnten mit diesem Spruch vor Völlerei, die zu sexuellem Verlangen und Ehebruch führen können. Mit anderem Akzent, nämlich als gelehrte Allegorie und Vorwand für die Entfaltung sinnlicher Aktfiguren, erfreute sich das Thema um 1600 insbesondere am Hof von Kaiser Rudolf II. in Prag außerordentlicher Beliebtheit, gefolgt von den flämischen Meistern. Die moralisierende Note der älteren Auslegung fehlt; stattdessen schildern die Künstler die Freuden der Liebe.[2] Das Motiv wurde dabei unterschiedlich in Szene gesetzt: Teils stehen Venus und Cupido im Vordergrund, teils Ceres und Bacchus.

**62.1** *Abraham van Calraet, Stillleben mit Muschel, Pfirsichen und Hummer (Verbleib unbekannt)*

Mit der Wahl eines für die holländische Malerei ungewöhnlichen Themas knüpft Schalcken an diese Bildtraditionen an.[3] Er findet dabei eine eigenständige Interpretation und rückt Ceres, erkennbar am Attribut der Kornähren im Haar, in den Mittelpunkt.[4] Wir überraschen sie beim Biss in einen Pfirsich, dessen Saft über ihr Kinn, den Busen und die Hand tropft und den sie mit ihrer Linken aufzufangen sucht. Ein Fruchtstück auf den Lippen blickt sie uns lächelnd an. Vor ihr auf einem Felstableau arrangierte Schalcken ein Früchtestillleben, aus dem samtige Pfirsiche verführerisch herausleuchten. Der Lichtschein fokussiert zugleich auf das reizvolle Dekolleté der Ceres. Exquisit sticht der Farbklang ihrer Gewänder in Rot, Weiß, Blau und dem grünlich changierenden Chamois-Goldorange hervor – eine Anspielung auf die Flaggenfarben? Bacchus offeriert eine Schale Wein, in der sich seine Finger spiegeln. Er teilt sich mit Venus und Cupido, der die Liebesgöttin küssend umhalst, die linke Bildhälfte. Im Schatten eines Baldachins, der die Götterversammlung inmitten einer Landschaft überwölbt, treten die drei Gottheiten durch ihre gedämpfte Farbigkeit in den Hintergrund. Meisterlich gestaltet Schalcken diese komplexe Beleuchtungssituation. Das dunkle Profil des Bacchus tritt vor dem nackten Oberkörper der Venus scharf hervor. Lichtpunkte auf den Ellbogen von Bacchus und Cupido schaffen ebenso Plastizität. Mit verblüffendem Illusionismus erfasst Schalcken die unterschiedlichen Texturen wie die changierende Seide oder den Fellumhang des Bacchus.
Geradezu haptische Qualitäten besitzen die samtige Haut der Pfirsiche und die aus Ceres' Mund und Hand tropfenden Saftperlen – ein Beweis für Schalckens Qualitäten als Stilllebenmaler (vgl. Kat. Nr. 34).
Das Pfirsich-Motiv, das u. a. auch aus einem Damenporträt von 1680 bekannt ist,[5] erinnert an das Lob, das Schalckens Lehrer Samuel van Hoogstraten dem Dordrechter Künstlerkollegen Abraham van Calraet (1642–1722) zollte: In der 1678 in Dordrecht erschienenen *Einführung in die hohe Schule der Malkunst* preist er eine *„große und wohl arrangierte Schüssel mit schönen Pfirsichen, ausnehmend saftig und wohlgestalt"* und bewundert den Fleiß und die Geduld des Malers.[6] Die Kenntnis dieser Textstelle ist bei Schalcken und Dordrechter Kunstliebhabern vorauszusetzen. Auch die um 1654 datierten *Pfirsichzweige* von Nicolaes Maes[7] und die wohl in den 1670er-Jahren entstandenen Pfirsichstillleben Calraets (Abb. Kat. Nr. 62.1)[8] und seines Vorbilds Aelbert Cuyp mögen allgemein bekannt gewesen sein. Die Prominenz der Pfirsiche auf dem hier behandelten Bild darf als bewusstes Zitat und künstlerischer Wettstreit gesehen werden.[9]

Im Mittelpunkt des Bildes scheint denn auch eher die verführerische Sinnlichkeit der augentäuschenden Malerei zu stehen und weniger die zumeist mit dem Thema verbundene Entfaltung der Liebeslust. Die Prominenz der Figur von Ceres und ihre vergleichsweise züchtige Bekleidung im Unterschied zu den übrigen Gottheiten ließe auch an ein ausgefallenes *Portrait historié* denken. Das Thema ist u. a. aus einem Kinderporträt des Dordrechter Künstlerkollegen Nicolaes Maes bekannt, in dem ebenfalls ein Pfirsichstillleben prunkt.[10]
Beherman schlug eine Datierung in die Jahre 1690–92 vor. Die mit Sicherheit jedoch vor 1685 entstandene *Schlafende Venus* (Kat. Nr. 60) beweist in ihrer vergleichbar hohen künstlerischen Perfektion und Raffinesse, dass Schalcken bereits in den 1680er-Jahren mythologische Themen in dieser Qualität schuf. Auch belegt das Bildformat, dass Schalcken schon vor seinem Aufenthalt in England großformatige Kompositionen gestaltete.

AS

**LITERATUR** Nostitz-Inventar 1765, Nr. 142 *(Gratien mit Pfirsing)*; Schaller 1795, S. 290 *(Ein sitzendes Frauenzimmer, eine Pfirsich speisst)*; Nostitz-Inventar 1819, Nr. 142/258; Gerle 1836, S. 111; Würbs 1864, S. 15, Nr. 92 *(Frühling, Sommer, Herbst)*; Parthey 1864, Bd. 2, S. 501, Nr. 18 *(Drei Nymphen, eine Pfirsich ist und ein Faun)*; Frimmel 1889, Sp. 701; Frimmel 1891/92, S. 122; Bergner 1905, S. 50, Nr. 194 *(Venus, Cupid, Bacchus und Pomona)*; Frimmel 1909, S. 7; Wurzbach 1910, 568; HdG 1912, Nr. 81; Šíp 1963, S. 106; Beherman 1988, Nr. 43; Ausst. Kat. Prag 2008, Nr. 34; Best. Kat. Prag 2012, Nr. 395 (mit ausführlicher Literatur und Quellenverzeichnis).

1 Akt 4, Szene 5: *Sine Cerere et Libero friget Venus*. Der römische Gott *Liber* wird später mit dem griechischen Bacchus (Dionysos) verbunden. Siehe zur Ikonografie des Themas Renger 1977.
2 Vgl. Renger 1977, S. 202.
3 Beherman 1988, S. 135, attestierte dem Gemälde einen flämischen Akzent. So verweise die Figur des Bacchus auf Jacob Jordaens.
4 In einem in die 1680er-Jahre zu datierenden, deutlich von Hendrick Goltzius inspirierten Gemälde stellt Schalcken die halbnackte Ceres in ihrer Rolle als Göttin des Ackerbaus dar, die von Bauern angebetet wird, Beherman 1988, Nr. 38, Leinwand, 43 × 34 cm, zuletzt Verst. Christie's London, 22. 4. 2005, Nr. 54. Eine *Ceres* von Schalcken als Gegenstück zu einer Flora ist zudem in der Verst. Sir Thomas Sebright & Thomas Scinter Bacon, London, 17. 5. 1727, nachgewiesen (HdG excerpts 4808844). Ein anderes Ceres-Motiv handelt von der Suche nach ihrer Tochter Proserpina, vgl. *Ceres mit der Fackel*, im Katalog der Sammlung des Earl of Radnor, London 1724, http:/artworld.york.ac.uk, sowie HdG 1912, Nr 65–67.
5 Beherman 1988, Nr. 117.
6 Hoogstraten 1678, S. 181: *„Zeker schilder, mijn lantsgenoot, had laetst zijn vlijt dapper betoont: want hij had een groote en wel opgehoopte schootel met schoone Persikken uittermaeten sappich en net uitgeschildert, en zich in stuk voor stuk dapper gequeeten. Ik verwonderde my, die ziende, over*

*zyn vlyt en gedult."* Bredius 1916, S. 90 f., 241–343, bezog die Textstelle erstmals auf van Calraet. Mit Dank an Guido M. C. Jansen für die Einsicht in seinen noch unveröffentlichten Beitrag für den Katalog der Leiden Collection New York zu Inv. Nr. GS 100.

7 Krempel 2000, Nr. D 8.

8 *Stillleben mit Muschel, Pfirsichen und Hummer,* Leinwand, 60,2 × 124 cm, Verst. Bonhams (London), 6. 12. 2006, Nr. 32. Vgl. auch Willigen/Meijer 2003, S. 59, 178.

9 Vgl. auch die für das Œuvre Caspar Netschers ungewöhnlichen Pfirsich-Stillleben, Wieseman 2002, Nr. D 380–382.

10 1673, Krempel 2000, Nr. A 128, zuletzt Verst. New York (Sotheby's), 28. 1. 2005, Nr. 587. Die Darstellung von drei Schwestern (Beherman 1988, Nr. 32) bzw. einer Frau als Diana (Beherman 1988, Nr. 31, zuletzt Verst. London [Christie's], 13. 12. 1996, Nr. 2) liefert andere Beispiele dieses Porträttyps im Werk Schalckens.

**63.1** *Godefridus Schalcken, Mädchen bei Kerzenlicht einen Brei essend (Verbleib unbekannt)*

## 63

## *Apfelesserin bei Kerzenlicht, 1675–79*

Signiert links unten: *G. Schalcken*
Eichenholz, 32,5 × 24,9 cm
Schwerin, Staatliches Museum/Ludwigslust/Güstrow, Inv. Nr. G 2337

**PROVENIENZ** Slg. Johan van Schuylenburg (1675–1735), Den Haag; deren Verst. Den Haag, 20. 9. 1735, Nr. 60; hier erworben von Johan Nicolaas van Hafften für Christian II. Ludwig, Herzog zu Mecklenburg (1683–1756) für *fl* 250 (Inventar 1752, S. 44).

Schalcken fand in seinem Künstlerleben hin und wieder in der Küche Anregungen für seine Gemälde. Er gab seine Figuren gern essend und trinkend wieder, so auch in diesem Bild. Schöne und sehr unterschiedliche Interpretationen des Sujets werden an anderer Stelle in diesem Katalog behandelt, beispielsweise der frühe *Schinkenesser* (Kat. Nr. 27) und die in Schalckens später Schaffensphase entstandene mythologische Szene mit Ceres, die einen Pfirsich isst, wobei ihr der Saft am Kinn herunterläuft (Kat. Nr. 62).
Schalckens malerisches Interesse für essende Menschen entwickelte sich während seiner Lehrzeit bei Gerrit Dou, der sich umfassend mit dieser Thematik beschäftigte. Dou zeigt allerlei Küchentätigkeiten wie Apfelschälen, Möhrenraspeln, Zwiebelhacken oder Pfannkuchenbacken. Auch das Gebet vor der Mahlzeit und natürlich die Mahlzeit selbst waren dankbare Motive. Zu den seinerzeit häufig verwendeten Erfolgsformeln von Dou zählt die *Brei essende Alte*, ein Gemälde, das Schalcken zu seiner nächtlichen Kerzenlichtszene mit einem Brei essenden Mädchen inspirierte (Abb. Kat. Nr. 63.1).[1] Diese wahrscheinlich Ende der 1660er-Jahre entstandene Szene gilt nicht nur aufgrund der Komposition und des Kerzenlichtes in nächtlicher Umgebung, sondern vor allem wegen des ertappten Blickes des Mädchens als Vorläufer für unsere *Apfelesserin*, die in die zweite Hälfte der 1670er-Jahre zu datieren ist.[2] Vielsagend sind dabei die neuen Elemente in dem Schweriner Bild – die höfische Stimmung und eleganteren Gesten der Figuren –, welche die rasche Entwicklung von Schalckens Kunstauffassung verdeutlichen.
Die künstlerische Herausforderung bei diesen Darstellungen lag zunächst in einer möglichst treffenden Charakterisierung der einen Bissen genießenden Figur. Schalcken hegte nachweislich eine große Wertschätzung für einige in dieser Hinsicht sehr gelungene Arbeiten von Frans van Mieris d. Ä., kleine Tafeln mit humoristischem Einschlag, die Figuren beim Genehmigen eines kräftigen Schluckes Wein zeigen.[3] Schalckens zuvor erwähnter *Schinkenesser* zeigt eine vergleichbare künstlerische Absicht.
Nach einer Weile genügte Schalcken das rein Mimetische nicht mehr, er erhöhte den Anspruch und experimentierte mit einer narrativeren Regie. Konsequent betonte er nun stärker das Sinnliche und Evokative, wie bei diesem *Apfel essenden Mädchen*.
Die Stärke von Schalckens Formel liegt in der eingefrorenen

Bewegung und der Wahl des Momentes, in dem das Mädchen einen Bissen von dem auf eine Gabel gespießten Apfel zu sich nehmen will. Unverkennbar führt diese Gestaltungsweise, die auch für das *Junge Mädchen beim Zuckerschlecken* gilt (Kat. Nr. 32), zu einer nicht greifbaren, aber stark erotischen Wirkung. Der Vorhang und das schwache Licht schaffen eine intime Stimmung und auch der geöffnete Mund des Mädchens ist natürlich durchaus verführerisch.[4] ES

**LITERATUR** Hoet 1752, Bd 1, S. 451, Nr. 60; Best. Kat. Schwerin 1792, Nr. 487; Wundemann 1803, S. 240; Best. Kat. Schwerin 1821, Nr. 206; Smith 1842, Nr. 16; Best. Kat. Schwerin 1882, Nr. 935; HdG 1912, Nr. 201; Best. Kat. Schwerin 1962, Nr. 315; Best. Kat. Schwerin 1982, Nr. 321; Ausst. Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984, S. 54.; Moiso-Diekamp 1987, S. 460, Nr. A6; Beherman 1988, Nr. 183 (als Pendant zu seiner Nr. 168); Ausst. Kat. Amsterdam 1989, Nr. 41; Hecht 1992, S. 93; Ausst. Kat. Rotterdam/Frankfurt 2004, S. 27 f.; Ausst. Kat. Paderborn 2008, Nr. 74; Ausst. Kat. Dessau/Schwerin 2010, S. 43, 207; Best. Kat. Schwerin 2010, S. 201.

1 Zu Dous Gemälde (Privatbesitz) siehe Baer 1990, Nr. 10. Zu einer eventuell teilweise eigenhändigen Kopie in Schwerin (Staatliches Museum) Best. Kat. Schwerin 2010, S. 80–82. Unter anderen nahmen Quiringh van Brekelenkam und Gabriel Metsu diese Arbeit als Ausgangspunkt für eigene Gemälde. Zu den betreffenden Arbeiten siehe Lasius 1987, S. 321 f. und Waiboer 2012, S. 40. Zu Schalckens Gemälde siehe Beherman 1988, Nr. 185. In dem betreffenden Katalogeintrag äußert Jacques Foucart seine Zweifel an der Zuschreibung, was angesichts einer störend schwachen Partie im Hemd verständlich ist. Eine solche Schwäche lässt sich ohne ausführliches Studium des Originals kaum erklären. Da jedoch das Modell und die Szenografie typisch für Schalcken sind, geht der Verfasser vorerst von einem eigenhändigen Werk aus.

2 Behermans Datierung von Schalckens *Brei essendem Mädchen* um 1665–70 kann angesichts des Stiles, des Figurentyps und der bereits ausgeklügelten Wiedergabe der Lichteffekte um 1670 datiert werden. Die Kostümhistorikerin Irene Groeneweg bestätigte angesichts der Frisur des Mädchens mit den zahlreichen Schleifen zu beiden Seiten der Ohren Behermans Datierung der Apfelesserin um 1675–80 (E-Mail-Korrespondenz). Sara van Dijk, ebenfalls Kostümhistorikerin, ergänzte, dass diese Bänder typisch für die Frisuren von Kindern seien. In der Tat sehen wir diese Schleifenfülle auch in zwei Kinderporträts; Beherman 1988, Nr. 124, 127. Behermans Datierung dieser Porträts um 1699–1706 ist sicher zu spät.

3 Van Mieris' sublimstes Beispiel ist der 1660 entstandene *Trinkende Geiger* in der Sammlung von Rose-Marie und Eijk van Otterloo (Naples), siehe Ausst. Kat. Salem 2011, Nr. 38. Siehe auch van Mieris' 1673 datiertes Oval mit einem Trinker in der Sammlung Hohenbuchau in Schlangenbad (siehe Ausst. Kat. Wien 2011, Nr. 56). Auf der letztgenannten Arbeit von van Mieris scheint ein ebenfalls auf ein Oval gemalter fröhlicher Trinker von Schalcken zu basieren (Beherman 1988, Nr. 138). Beherman erwähnt hier auch die Verbindung mit van Mieris, ohne jedoch eine bestimmte Arbeit als Vorlage zu benennen.

4 Kurz nach 1779 malte der deutsche Künstler Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (1725–1794) eine lebensgroße Kopie nach dieser Arbeit, wobei er das Mädchen noch größer ins Bild rückte. Schalckens diskrete Darstellung wird auf diese Weise sehr direkt, was offensichtlich Lisiewskys Absicht war. Zu dieser Kopie (Leinwand, 80 × 64,7 cm) in einer Privatsammlung siehe Ausst. Kat. Dessau/Schwerin 2010, S. 43, 207.

**64**

## *Brieflesendes Mädchen bei Kerzenlicht, vermutlich 1689*

Signiert rechts unten: *G. Schalcken*
Eichenholz, 27 × 20,5 cm
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1786

PROVENIENZ Slg. Jean Galliard, Comte De la Bouexière (1676–1759), Paris; 1754 von Le Leu und Slodt für August II., Kurfürst von Sachsen (1696–1763) erworben.

Eine junge Frau hat soeben einen Liebesbrief gelesen, dessen Inhalt ihr offensichtlich zu gefallen scheint. Sie blickt mit einem strahlenden Lächeln auf und den Betrachter an. Schalcken charakterisiert das Mädchen als geborene Verführerin. Die Feder an ihrem Barett und ihre auffällige Kleidung, welche die Rundungen ihres hell im Kerzenlicht aufleuchtenden Busens enthüllt, illustrieren ihren von fragwürdiger Moral geprägten Charakter. Sie interessiert sich nicht nur für den abwesenden Verfasser des Briefes, sondern flirtet auch mit uns. Der Blickkontakt suggeriert, dass sie dieses nächtliche Rendezvous mit dem Betrachter verbringt. Mit diesem pikanten Szenario fesselt Schalcken unseren Blick an die Darstellung und bedient sich dabei weiterer Kunstgriffe. So zeigt er eine Probe seines meisterhaften Einsatzes des Repoussoirs. Die schwarzen Schatten der Falten des zurückgeschobenen, rotsamtenen Tischtuches verschleiern den Übergang von unserer Wirklichkeit in jene des Gemäldes. Die nächtliche Stunde und das Kerzenlicht verstärken die intime Stimmung. Schalckens Herangehensweise ist so zielführend, dass das kleine Format der Tafel dieser Direktheit keinesfalls im Weg steht.

Schalcken übertraf mit seiner illusionistischen Wiedergabe von Texturen und Oberflächen die besten Feinmaler. Das Auge des Betrachters gleitet über verschiedenste Materialien: vom glatten und glänzenden Seidensatin der Ärmel der Briefleserin, dem feinen Leinen ihres Hemdes und dessen Spitze bis zum Metall des Leuchters und dem kühlen Marmor der massiven Tischplatte. Ein anderes schönes Beispiel für die scharfe Beobachtungsgabe und malerische Virtuosität des Künstlers ist die Flamme, welche tatsächlich zu brennen scheint. Der Maler ließ die lebensecht funkelnden Kerzenlichtreflexe in den Augen des Mädchens absichtlich mit dem matten Widerschein der Flamme auf der Perle ihres Ohrgehänges kontrastieren. Eine weitere Stärke ist das Kolorit, das Jean-Baptiste Descamps, ein Kunstkritiker des 18. Jahrhunderts, so treffend als „dorée et assez vraie" („goldfarben und recht echt") bezeichnete und ganz der Glut des Kerzenlichtes entspricht.[1] Um den Lichteffekt der Kerze größtmöglich zu verstärken, tauchte Schalcken den Innenraum in ein Halbdunkel, wobei es ihm dennoch in hervorragender Weise gelang, Räumlichkeit zu suggerieren. Schon nach kurzer Zeit kann sich der Betrachter wie in einem realen, kaum erleuchteten Raum gut orientieren. So sind links im Hintergrund ein Gemälderahmen und eine Klingelschnur zu erkennen, mit der nach einem Dienstmädchen oder Pagen gerufen werden konnte. Demzufolge befinden wir uns nicht nur in einer recht intimen Situation, sondern auch in einer vornehmen Umgebung.

Der geniale Gerard ter Borch hatte das Thema des Liebesbriefes in den 1650er- und 1660er-Jahren umfassend erforscht und in einer Reihe stilistisch, aber auch psychologisch raffinierter Meisterwerke dargestellt, welche schnell einen paradigmatischen Status erwarben.[2] Die künstlerischen und dramaturgischen Möglichkeiten dieser Gemälde waren ungekannt und inspirierten die besten Spezialisten im „sierlijk modern"

**64.1** *Frans van Mieris d. Ä., Brieflesendes Mädchen bei Kerzenlicht (Privatbesitz)*

(„zierlich Modernen") schon bald zu eigenen Variationen. Ter Borchs in Den Haag tätiger früherer Schüler Caspar Netscher (1635/39–1684) und der nicht weniger begabte Leidener Maler Frans van Mieris d. Ä. (1635–1681) kamen etwa gleichzeitig auf die Idee, Ter Borchs Erfindungen vor einem nächtlichen Dekor zu wiederholen, wobei sie das Kunstlicht als neues Motiv einführten. Vermutlich sah Schalcken diese Arbeiten von van Mieris während seiner in der zweiten Hälfte der 1660er-Jahre erfolgten Ausbildung in Leiden. Sie werden auf den jungen Künstler einen stilbildenden Eindruck hinterlassen haben.[3] Schalcken besaß ein Auge für die vielseitige Qualität von van Mieris' Kunst und ließ sich regelmäßig von dessen Erfindungen inspirieren, auch dann noch, als er selbst schon ein berühmter und erfolgreicher Maler war.[4] Das hier behandelte Gemälde, das vermutlich 1689 entstand, lange nach van Mieris' Tod, geht mit Sicherheit auf eine frühe Zeichnung dieses Leidener Meisters zurück (Abb. Kat. Nr. 64.1).[5] ES

**LITERATUR** Best. Kat. Dresden 1809, Nr. 1633; Best. Kat. Dresden 1817 (Äußere Galerie), Nr. 22; Smith 1833, Nr. 80; Best. Kat. Dresden 1860, Bd. 2, Nr. 1478; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 202; Bernt 1980, Bd. 3, Nr. 1114; Moiso-Diekamp 1987, S. 459, Nr. A4; Beherman 1988, Nr. 184 (datiert 1685–90) und als Pendant zu seiner Nr. 189; Ausst. Kat. Dresden 1996, S. 25; Ausst. Kat. Dresden/Leiden 2001, S. 111 f.; Best. Kat. Dresden 2005, Nr. 1655; Aono 2008, S. 23; Aono 2015, S. 66 f.

1 Descamps 1760, S. 142, bezieht sich hier nicht speziell auf das Dresdner Gemälde, sondern allgemein auf die Lichtregie in Schalckens Kerzenlichtbildern.
2 Siehe Gudlaugsson 1959/60, Nr. 111, 114, 124 f., 142–144, 164, 168, 169, 188, 190. Zu einer aktuellen Besprechung einiger dieser Gemälde siehe Ausst. Kat. Greenwich/Dublin 2003/04, S. 90–93, 99–107.
3 Von Netscher sind zwei Beispiele bekannt. Eine Tafel im Staatlichen Museum Schwerin, auf der eine Frau von ihrer Dienstmagd einen Brief mit einem schwarzen Siegel erhält, ist 1665 datiert. Zu diesem Gemälde und dem anderen Bild in den Uffizien in Florenz mit der Darstellung einer jungen Frau, welche an einem Tisch, auf dem ein Brief liegt, eine Uhr aufzieht, siehe Wieseman 2002, Nr. 36, 37. Zu den beiden briefschreibenden jungen Frauen von van Mieris siehe Naumann 1981, Bd. 2, Nr. 82 (1670 datiert), Nr. 83, S. 95 f. Eine dritte, 1667 datierte Nachtszene, in welcher eine junge Frau eine Siegellackstange in einer Kerzenflamme schmelzen lässt, um einen Brief zu versiegeln, wurde erst später als Werk von van Mieris erkannt. Siehe dazu Ausst. Kat. Den Haag/Washington 2005/06, Nr. 41.
4 Im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig befindet sich eine schöne Zeichnung in schwarzer Kreide, mit weißen Höhungen und schwarzer Lavierung auf blauem Papier (Inv. Nr. 2138, 284 × 261 mm, signiert rechts oben in Rötel), die Schalcken angesichts der vielen und für ihn so charakteristischen langen Schraffuren wahrscheinlich zu Recht zugeschrieben wird. Die anhand des Kostüms zwischen 1680 und 1690 zu datierende Darstellung einer jungen Frau, die eine Siegellackstange in die Flamme eine Kerze hält, geht zweifelsfrei auf das in der vorhergehenden Anmerkung genannte Gemälde von van Mieris zurück. Der Verfasser dankt Lisanne Wepler und Thomas Döring für ihre freundliche Hilfe.
5 Zu den Argumenten für eine Datierung von Schalckens Gemälde in das Jahr 1689 siehe den Katalogeintrag zu dem Pendant (Kat. Nr. 65). Als Otto Naumann an seinem kritischen Werkverzeichnis von van Mieris' zeichnerischem Œuvre arbeitete, war ihm diese Zeichnung noch unbekannt (Naumann 1978). Sie wurde erstmals im Ausst. Kat. Den Haag/Washington 2005/06, S. 194, publiziert.

## 65

## *Mädchen mit Kerze, vermutlich 1689*

Signiert links unten: *G. Schalcken*
Eichenholz, 26 × 20,5 cm
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1787

**PROVENIENZ** Jean Galliard, Comte De la Bouexière (1676–1759), Paris; aus dieser Slg. 1754 von Le Leu und Slodt für August II., Kurfürst von Sachsen (1696–1763) erworben.

Bei diesem kleinen Gemälde handelt es sich um das Pendant zu der sinnlichen *Briefleserin* (Kat. Nr. 64). Pendants waren wegen ihres dekorativen Effektes außerordentlich populär und diese Beliebtheit sollte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der wachsenden Präferenz für eine symmetrische Raumausstattung noch weiter zunehmen. Es gibt nicht viele Pendantpaare unter Schalckens Genregemälden, obwohl man erwarten könnte, dass ein so vielseitiger Künstler die Pendantformel zur umfassenden Demonstration seines außergewöhnlichen Könnens verwendet hätte. Auch sein großes Talent für theatralische Inszenierungen wäre dabei hervorragend zur Geltung gekommen. In dem Dresdener Gemäldepaar übte Schalcken von vornherein Zurückhaltung, da er jeweils nur eine einzige, als Halbfigur wiedergegebene Frau zeigt. Dies widerspricht der in diesem Zusammenhang relevanten Anleitung des Kunsttheoretikers Gerard de Lairesse, der hinsichtlich des „Konzeptes" eines solchen Paares empfahl: „hoe verschillender hoe beter en aangenaamer" („je verschiedener, desto besser und angenehmer").[1] Schalcken brachte die inhaltliche Antithese seines Konzeptes derart dezent zum Ausdruck, dass die eigentliche Pointe des Gemäldepaares bislang übersehen wurde. Sie beruht auf der Gegenüberstellung der moralischen Qualitäten der beiden eleganten jungen Damen, für die Schalcken dasselbe Modell benutzte. Bei der *Briefleserin* mit der wogenden Feder am Barett und dem tiefen Dekolleté handelt es sich um eine Dirne; das *Mädchen mit Kerze*, mit

**65** (Originalformat)

**65.1** *Godefridus Schalcken, Mädchen mit brennender Kerze (New York, The Metropolitan Museum of Art)*

einem auffällig glänzenden Ring an ihrem Finger, der Haube und dem darüber drapierten Tuch auf dem Kopf, ist ihr tugendhafter Gegenpol. Schalcken lenkt die Aufmerksamkeit bewusst auf den Ring des Mädchens, mit dem er offenbar auf ihren ehelichen Stand hinweisen und betonen will, dass sie nicht mehr frei ist. Obwohl sie gesitteter als ihre Gegenspielerin gekleidet ist, spricht auch aus ihr Koketterie. Liebäugelt sie ebenfalls mit dem Betrachter?[2] Ihre Pose mit dem leicht schräg gehaltenen Kopf, den sie elegant mit ihrer Hand stützt, trägt zu der sinnlichen und verträumten Stimmung bei. Möglicherweise bewegt sich Schalcken hier bewusst im Doppeldeutigen. Auch das Kerzenlicht könnte zweideutig aufgefasst werden. Der Interpretation der moralischen Antithese zwischen den beiden jungen Frauen dieses Pendantpaares folgend, könnte das demonstrative Emporhalten der Kerze eine Metapher dafür sein, dass dieses junge Mädchen auch über seine eheliche Treue wacht. Wenn wir jedoch in der jungen Frau eine Verführerin sehen, dann dient das Kerzenlicht – wie in dem Gegenstück – als Instrument zur Verstärkung der Intimität.

Beide Inszenierungen sind von Vornehmheit geprägt, die in diesem Gemälde auch in dem Schmuck der jungen Frau zum Ausdruck kommt. Neben dem erwähnten Ring trägt sie kostbare Perlenohrringe und ein nicht weniger luxuriöses Perlencollier, ein schöner Vorwand für den Künstler, die dämmrige Szene mit raffiniert matten Lichtern zu beleben. Darüber hinaus hat sie einen roten Schal um ihre Schultern geschlagen, unter dem sie vermutlich das gleiche Kleidungsstück trägt wie das Mädchen auf dem Pendant.[3] Die Haartracht mit den beiden symmetrischen Locken über der Stirn kam um 1690 in Mode und entwickelte sich innerhalb weniger Jahre zu der Frisur *á la Fontange*.[4] Neben dem allgemeinen *terminus post quem*, den diese Frisur für eine Datierung bietet, verfügen wir mit dem datierten Mezzotinto, das der Gorkumer Künstler Willem Verschuring (1660–1726) bereits 1689 nach diesem Gemälde schuf, über einen sehr deutlichen *terminus ante quem*.[5] Haarmode und Mezzotinto ermöglichen es uns, die beiden Pendants recht genau in das Jahr 1689 zu datieren.[6] Neben Verschurings Blatt gibt es eine Zeichnung von Schalcken, welche die Komposition getreu wiederholt (Abb. Kat. Nr. 65.1). Bei dieser muss es sich um eine Vorstudie handeln, obgleich das nicht mit Sicherheit festzustellen ist, da wir kaum andere bekannte Vorstudien von Schalcken für seine Genrebilder kennen.[7]

Schalcken variierte das Sujet des *Mädchens mit Kerze* einige Jahre später auf einem heute verschollenen Gemälde.[8] Dieses zeigt ein ebenfalls halbfiguriges Mädchen in gleicher Kleidung, das auf einem Kissen eingeschlafen ist. Neben ihr steht ein kupferner Kerzenhalter mit einer brennenden Kerze. Dieses Werk schuf Schalcken in seinen Londoner Jahren, denn der bedeutende englische Graveur John Smith (1652–1743) fertigte ein Mezzotinto-Blatt nach dem Gemälde.[9] **ES**

LITERATUR Best. Kat. Dresden 1809, Nr. 1634; Best. Kat. Dresden 1817 (in der Äußeren Galerie), Nr. 23; Smith 1833, Nr. 81; Best. Kat. Dresden Nr. 1479; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 219; Moiso-Diekamp 1987, S. 459, Nr. A4; Beherman 1988, Nr. 189; Ausst. Kat. Dresden 1996, S. 25; Ausst. Kat. Dresden/Leiden 2001, S. 111 f.

1 De Lairesse berichtet seinerzeit als einziger Autor über das Phänomen der Pendants. Obwohl er hierfür die Landschaft wählt, erscheint sein Rat auch für die anderen Bildgattungen sinnvoll, siehe De Lairesse 1707, Bd. 1, S. 364.

2 Wurzbach 1910 und HdG 1912 bezeichnen die Dame mit der Kerze in der Hand auch als „Die Kokette", ein Etikett, mit dem man die Damen auf Schalckens Genregemälden häufiger bedachte.

3 Das Aufbauschen des oberen, unter dem Schal verborgenen Ärmelteiles scheint von den Schlitzen im Ärmel verursacht zu werden. Freundlicher Vorschlag von Sara van Dijk, Rijksmuseum Amsterdam, die zudem darauf hinwies, dass Schalcken diese Jacke aus Seidensatin mit den breiten Ärmelschlitzen auch in der *Waffelesserin* (Kat. Nr. 33) verwendete. Übrigens trägt Schalcken selbst dieses Kleidungsstück, in seinem 1695 gemalten Selbstporträt in Florenz (Abb. Kat. Nr. 78.1). Folglich porträtierte der Künstler höchstwahrscheinlich ein tatsächlich existierendes Kleidungsstück, das sich in seinem Requisitenbestand befand.
4 Ich danke Irene Groeneweg, Delft, für ihre freundliche Unterstützung bei der Datierung dieses Gemäldes anhand der Modeaccessoires.
5 Zu diesem Stich siehe Hollstein 1990, Bd. 36, S. 158, Nr. 1, Abb. Wenn der Stich so kurz nach der Vollendung des Gemäldes angefertigt wurde, ist zu vermuten, dass der im nahegelegenen Gorkum tätige Verschuring persönlich zu Schalcken kam, der ihm Zugang zu diesem kleinen Gemälde gewährt haben könnte. Einen Stich nach dem Pendant scheint es nicht zu geben.
6 Beherman datierte die beiden Stücke zwischen 1685–90, womit er in diesem Fall gar nicht so falsch lag.
7 Die Zeichnung tauchte erst 2007 in einer Versteigerung bei Sotheby's in London (4.7., Nr. 193) auf und findet sich weder in Behermans Monografie, noch in dem Aufsatz über Schalckens Zeichnungen von Guido Jansen 1992. Jansen hält es für eher unwahrscheinlich, dass es sich hierbei um ein Ricordo handelt, denn falls Schalcken ein Archiv mit Zeichnungen nach seinen Genregemälden besessen hätte, müssten entschieden mehr Blätter erhalten sein (freundliche Mitteilung in einer E-Mail vom 4.3.2015).
8 Vgl. Beherman 1988, Nr. 197a. Mit meinem Dank an Anja K. Sevcik für den Hinweis auf das Gemälde.
9 Vgl. zu John Smith und seinen Mezzotinti nach Schalcken Kat. Nr. 4 und 78.

**66**

## *Die schaumgeborene Venus wird von Amor gepflegt, 1690*

**67**

## *Venus überreicht Amor einen brennenden Pfeil, 1690*

Beide signiert links unten: *G. Schalcken*
Beide signiert und datiert auf der Rückseite: *G. Schalcken Pictor in Hollandia · A^o 1690 ·*
Beide auf Leinwand, 70,5 × 54 cm
Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 306, GK 307
PROVENIENZ Verst. Graf van Hogendorp, Den Haag, 27.7.1751, Nr. 7 (*fl* 343) und Nr. 8 (*fl* 412); im Auftrag von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel (1682–1760) vom Kunsthändler Gerard Hoet (1698–1760) erworben (Inventar 1749 ff., Nr. 635, 636).

Schalcken arbeitete in nahezu allen Bildgattungen, in die er nicht nur sein außergewöhnliches Talent einbrachte, sondern jedem Thema zugleich auch seinen eigenen Stempel aufzudrücken wusste. Diese anspruchsvollen Pendants sind ein schönes Beispiel dafür. Bei den Gemälden handelt es sich nicht einfach um Darstellungen von Venus und ihrem Sohn Amor, sie bieten zugleich eine exemplarische Demonstration der vielseitigen Talente des Malers. Auf den ersten Blick fallen vor allem die großartigen Lichteffekte auf. Wer die Gegenstücke von weitem betrachtet, bemerkt, dass Schalcken auf einem Gemälde Tageslicht darstellt und auf dem anderen Kunstlicht und Dämmerung. Die früheste Quelle für die beiden Gemälde, der Versteigerungskatalog der Sammlung des Grafen van Hogendorp, verzeichnet sie als „eine nackte Venus, ein Tageslichtszene" und eine „dito […], ein Nachtszene". Der nächste Eigentümer, Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, berichtet in einem Brief begeistert über seine neuesten Ankäufe, welche er ebenfalls als Darstellungen von „Tag" und „Nacht" auffasste und zunächst nicht bemerkte, dass es sich dabei auch um mythologische Darstellungen handelte.[1]
Inv. Nr. GK 306 zeigt die Morgentoilette der soeben aus dem Meeresschaum geborenen Venus, für deren Darstellung sich der Maler von einer Passage aus Karel van Manders *Wtlegginghe op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis* (Auslegung der Metamorphosen Ovids) anregen ließ. Dort heißt es: „Die aus der See geborene Venus soll in einer Muschel, der Perl-Mutter, empfangen und darin an das Ufer der Insel Zypern gespült worden sein, wo sie von Cupido begrüßt wurde."[2] Die große Perlmutt-

**67.1** *Godefridus Schalcken, Venus überreicht Amor einen brennenden Pfeil – Rückseite (Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister)*

muschel liegt zu Venus’ Füßen. Die Göttin schaut zu dem dunklen Gewölk des Himmels auf, durch das sich kräftige Sonnenstrahlen ihren Weg bahnen und ihre Stirn sowie ihren Arm beleuchten. Das Pendant mit dem Motiv der Nacht schildert den von Venus und Amor versinnbildlichten Einfluss der Liebe auf das Leben der gewöhnlichen Sterblichen. Venus zeigt ihrem Kind, wie es mit seinen brennenden Pfeilen auf die auserkorenen Opfer zielen muss.[3] Rechts im Hintergrund scheint einer der modisch gekleideten Herren bereits von Amors Pfeil getroffen worden zu sein. Er hat sich von seiner Begleitung gelöst, da eine der beiden am Strand spazierenden eleganten jungen Damen seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Diese vom klassizistischen Standpunkt aus zu verurteilende Mischung von mythologischen und zeitgenössischen Figuren ist eine raffiniert eingesetzte Erfindung Schalckens mit humoristischer Note.
Auch Schalcken selbst hielt die Pendants für sehr gelungen. Dies zeigt sich daran, dass er beide Arbeiten ein weiteres Mal auf der Rückseite signierte und datierte. Mit dem lateinischen Zusatz *Pictor in Hollandia* wollte der selbstbewusste Schalcken vermutlich andeuten, dass er mit diesen Gemälden seinen Platz in dem bis auf die Antike zurückgehenden Malereikanon einfordern konnte. Vielleicht erhoffte er sich auch internationalen Ruhm und wollte, dass man sich an ihn als niederländischen Maler erinnerte.[4] Unbeabsichtigt geistreich ist, dass er dieses wichtige Signal auf einem durch das dünn gestreifte Muster unmittelbar als Betttuch zu erkennenden Stoff setzte, der für die beiden mythologischen Darstellungen als Bildträger dient (**Abb. Kat. Nr. 66.1**).[5]
Obwohl Schalcken schon früh in seiner Karriere ein Thema aus der klassischen Mythologie darstellte, sollte er im Laufe der Jahre nur gelegentlich aus dieser Quelle schöpfen.[6] Ungewöhnlich ist bei ihm die Wiedergabe nahezu nackter Figuren. Vermutlich ist es kein Zufall, dass sich das Motiv des Haarkämmens und die Pose der Venus in nächtlicher Umgebung in einer Arbeit von Schalckens Lehrer Gerrit Dou finden, bei der es sich um eine der wenigen Aktdarstellungen des Malers handelt. Schalcken wird dieses Gemälde mit Sicherheit gekannt haben.[7]
Wie Beherman richtig bemerkte, wählte Schalcken für die Venus der Tageslichtszene seine Frau Françoisia van Diemen als Modell. Dies war vielleicht mehr als nur eine praktische Überlegung; schöner hätte Schalcken seine Frau nicht ehren können. **ES**

**LITERATUR** Hoet 1752, Bd. 2, S. 299 f., Nr. 7, 8 (mit falschen Bildmaßen); Best. Kat. Kassel 1783, Nr. 59; Nr. 64; Smith 1842, Nr. 11 (nur GK 306); Best. Kat. Kassel 1878, Nr. 614; Best. Kat. Kassel 1888, Nr. 279, 280; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 78, 79; Best. Kat. Kassel 1913, Nr. 306, 307; Best. Kat. Kassel 1958, Nr. 306, 307; Bott 1967, S. 121; Herzog 1969, S. 33; De Vries 1983, S. 10 (nur GK 307); Haak 1984, S. 423 (nur GK 306); Moiso-Diekamp 1987, Nr. A1; Beherman 1988, Nr. 40, 41; Ausst. Kat. Amsterdam 1989, Nr. 42, 43; Best. Kat. Kassel 1996, Bd. 1, S. 16, 281 f.; Bd. 2, Taf. Nr. 216, 217; Gaskell 2000, 52–55; Ausst. Kat. Athen 2000, S. 298 (nur GK 306); Neumeister 2003, S. 349, 351, 353; Czech 2006, S. 107 (nur GK 307); Ausst. Kat. Köln/Dordrecht 2006/07, Nr. 73; Best. Kat. Kassel 2011, Nr. 9, 10.

1 Zum Versteigerungskatalog siehe Hoet 1752, loc. cit. (siehe Literatur) und zum erwähnten Brief von Wilhelm VIII. siehe von Drach 1888, S. LXI.
2 Peter Hecht machte als Erster im Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 202, auf diese Quelle aufmerksam. Siehe van Mander 1604, Fol. 28v und Fol. 29r.
3 Sehr ähnlich im Hinblick auf Thema und Komposition ist eine Kupfertafel von Schalcken, die Amor in einem Disput mit seiner Mutter zeigt, welche ihn davon abhält, seine Pfeile aus dem Köcher zu ziehen. Zu diesem Gemälde siehe Schavemaker 2005, Nr. 15, S. 62 f. und Ausst. Kat. Athen/Dordrecht 2000/01, Nr. 71, S. 298 f. Beherman kannte nur eine Kopie auf Holz von dieser Arbeit (seine Nr. 266).

4 Es gibt keine Hinweise darauf, dass die Gemälde von Anfang an für einen ausländischen Auftraggeber bestimmt gewesen sein sollen. Es ist dies übrigens nicht das erste Mal, dass Schalcken den Entstehungsort auf einem Gemälde vermerkte. Das *Bildnis eines Jungen* von 1693 in der Sammlung der Universität Stockholm sowie das Selbstporträt von 1694 in Hagerstown (vgl. Abb. Kat. Nr. 4.1) benennen in der Inschrift ausdrücklich London. Schalckens Leidener Kollege Frans van Mieris, von dem er sich dies vielleicht abgeschaut hatte, gab häufiger auf seinen Arbeiten seinen Wohnort Leiden an, auch in Latein. Siehe Naumann 1981, Bd. 2, Kat. Nr. 31, 36, 58, 69, 92 und 116.

5 Maler müssen damals recht häufig Betttücher als Bildträger benutzt haben. 2003 tauchten bei dem Londoner Kunsthändler Johnny van Haeften (in dessen Katalog Nr. 29) zwei auf Zwillich gemalte Porträtpendants von Paulus Moreelse auf. Die Matratzenbezüge mit den typischen Streifen sind auf vielen Gemälden des 17. Jahrhunderts zu sehen. Beispiele hierfür sind Schalckens *Heilige Familie* im Louvre, Paris (Beherman 1988, Nr. 7) und Frans van Mieris' *Hündchen* in der Eremitage, St. Petersburg, wo im Hintergrund ein Dienstmädchen beim Bettenmachen zu sehen ist. Für van Mieris' Gemälde siehe Ausst. Kat. Den Haag/Washington 2005/06, Kat. Nr. 21. Zum Zwillich des 17. Jahrhunderts siehe Montijn 2006, S. 47.

6 Schalckens früheste mythologische Darstellung ist mit Sicherheit *Latona, die Lykischen Bauern in Frösche verwandelnd*, die in den späten 1660er-Jahren entstanden sein muss (Turin, Galleria Sabauda; Beherman 1988, Nr. 35, mit der m. E. viel zu späten Datierung 1690–92).

7 Zu Dous Gemälde siehe Baer 2011. Baer datiert die Tafel, welche 1665 von Dous Mäzen Johan de Bye zusammen mit 26 weiteren Gemälden des Meisters in Leiden ausgestellt wurde, um 1660–65.

## 68

## *Dame bei Kerzenlicht vor einem Spiegel, um 1690*

Signiert links unten: *G. S.h.lcken*
Leinwand, 76 × 64 cm
Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 159

**PROVENIENZ** (?) Verst. Den Haag (Confrerie Pictura), 3. 5. 1729, Nr. 60 (*fl* 265); Slg. Benjamin da Costa (1674–1756), Den Haag 1752; Slg. von dessen Witwe Sarah Lopes Suaso (1698–1767); Verst. Da Costa, Den Haag (Franken), 13. 8. 1764, Nr. 63 (für *fl 810* an T. P. C. Haag für Willem V.); dessen Slg., Den Haag, 1764–1795; 1795–1815 nach Paris gebracht; 1816 von König Willem I. dem Königlichen Gemäldekabinett in Den Haag übertragen.

## 69

**Nicolaas Verkolje (Delft 1673–Amsterdam 1746)**
**nach Godefridus Schalcken**

## *Dame vor Spiegel bei Kerzenlicht, um 1690–1715*[1]

Links unten gestochen: *G. Schalcken Pinx:*
Rechts unten gestochen: *N. Verkolje Fecit.*
Mezzotinto, Papier, 354 × 260 mm
Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet,
Inv. Nr. RP-P-OB-17.586

Eine junge Frau sitzt beim Schein einer Kerze vor ihrem Frisiertisch. Sie trägt ein tief ausgeschnittenes Hemd mit Rüschen und darüber einen auffallend blauen Morgenmantel mit goldfarbenen Motiven. Ihr Haar mit den hochgesteckten Locken ist *à la Fontange* frisiert. Sie hält sich mit ihrer linken Hand eine große, tropfenförmige Perle ans Ohr und bewundert das Resultat in einem Spiegel, der vor ihr auf einem Tisch steht und von einer lächelnden älteren Frau mit beiden Händen festgehalten wird. Diese hat ihren Kopf und Körper in ein dunkles Tuch gehüllt und lupft mit ihrer rechten Hand ein rotes Band, an dem der Spiegel an der Wand aufgehängt war. Rechts hinter ihr steht ein junger Mann, der den Betrachter anblickt. Offensichtlich will er mit seiner rechten Hand eine Straußenfeder in das Haar der jungen Frau stecken. Mit seiner linken Hand reicht er ihr einen anderen Ohrring. Einzige Lichtquelle ist eine einzelne Kerze in einem schön ornamentierten Kerzenleuchter, der am vorderen Tischrand steht. Die Figuren werden in einem noblen Interieur gezeigt. Neben dem Spiegel steht ein Silbertablett mit silberner Wasserkanne und einem Handtuch. An der Rückwand des Zimmers hängt ein ovales Gemälde in einem reich geschnitzten Rahmen. Die gesamte Inszenierung strahlt Luxus und Sinnlichkeit aus, auch wenn Letzteres etwas spekulativ ist. Macht hier eine reiche, eitle Dame mithilfe ihrer Kammerfrau und ihres Dieners Toilette, oder handelt es sich um die Darstellung einer leichtlebigen Frau, die sich in Gesellschaft ihrer Kupplerin und

G. Schalcken Pinx.                N. Verkolje Fecit.

ihrem jungen Beschützer zurechtmacht? Eine solche Doppeldeutigkeit findet sich häufiger in Schalckens Werken.
1752 beschreibt Gerard Hoet dieses Gemälde in der Sammlung von Benjamin da Costa in Den Haag erstmalig als „ein Stück, eine Dame an ihrem Toilettentisch mit zwei anderen Bildern [=Figuren] und Kerzenlicht; von G. Schalke, wird von Verkolje als Druck herausgegeben". Das Mezzotinto nach dem Gemälde von Nicolaas Verkolje (1673–1746) wird hier in der geläufigeren Version gezeigt, doch existiert noch ein sehr seltener Abdruck auf blauem Papier mit weißen Höhungen, von dem nur ein einziges Exemplar bekannt ist (Abb. Kat. Nr. 69.1).[2] Die weiße Deckfarbe wurde von Verkolje persönlich aufgetragen und die Sammler, die ein solches Blatt haben wollten, mussten höchstwahrscheinlich direkt zu dem Künstler kommen, denn in der gestochenen Aufschrift wird kein Verleger genannt. Als Verkolje den größten Teil seiner Schabkunstblätter schuf, wohnte er in Amsterdam, wo sein Verleger Gerard Valck (1652–1726) einen Druckgrafikhandel auf dem Dam betrieb. Der junge Künstler hatte sich nach dem Tod seines Vaters, der 1693 in Delft starb, in Amsterdam niedergelassen. Er könnte daher das Gemälde um 1690 noch bei Schalcken gesehen haben (in Dordrecht oder in Den Haag) oder aber bei seinem ersten Besitzer, der, so darf man aufgrund der Provenienz annehmen, in Den Haag wohnte.
Die Mezzotinto-Technik eignete sich wie keine andere für die druckgrafische Reproduktion von Schalckens Kerzenbildern, da hierbei vom Dunklen zum Hellen gearbeitet wird. Der Künstler hegte eine besondere Vorliebe für diese Schabkunstblätter. Das geht aus einer Anzeige hervor, die Jan Pietersz. Zomer im Februar 1707 im *Amsterdamsche Courant* abdrucken ließ und bei der es sich um die Ankündigung der Versteigerung von Schalckens Nachlass an grafischen Blättern handelte.[3]
Das Sujet, eine junge Frau, die sich vor einem Spiegel zurechtmacht, war bei dem Maler ziemlich beliebt. Es gibt eine spätere Version ohne Kammerfrau, die Schalcken wahrscheinlich in seinen Londoner Jahren schuf.[4] Es ist jedoch bemerkenswert, dass die Witwe des Künstlers offenbar 1733 über eine zweite Version des hier behandelten Gemäldes verfügte. In jenem Jahr verkaufte Françoisia van Diemen für „die Summe von sechshundert Gulden sowie ein Goldstück im Wert von zehn Dukaten", also insgesamt mehr als *fl* 650, „ein Nachtlicht, darstellend eine Jungfer vor ihrem Toilettenspiegel, eine Perle an ihr Ohr haltend, sowie ein Galan oder Freier" an Johan Nicolaas (van) Hafften, den Agenten des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin.[5] Das Gemälde gelangte jedoch nie in die dortige herzogliche Sammlung.

**69.1** *Nicolaas Verkolje nach Godefridus Schalcken, Frau bei der Toilette bei Kerzenlicht (Amsterdam, Rijksmuseum)*

Die Version im Besitz der Witwe könnte noch zum alten Atelierbestand des Künstlers gehört haben, auch wenn dieser schon 1714, nach der Hochzeit von Schalckens Tochter mit Pieter Roman, in Den Haag verkauft worden war. Es wäre jedoch ebenso möglich, dass Françoisia van Diemen das Gemälde kaufte, als dieses 1729 von der Malervereinigung *Pictura* in Den Haag unter dem Titel *„Een Juffrouw voor haar Toilet, zeer fraay en uitvoerig"* („Eine Jungfer vor ihrem Toilettentisch, sehr schön und ausführlich") angeboten und für 265 Gulden versteigert wurde. Dass die Familie eines Künstlers aktiv in den Handel mit dessen Werken eingriff, ist beispielsweise auch von Adriaan Brouwer bekannt, dem Schwiegersohn von Adriaen van der Werff (1659–1722), der auf diese Weise versuchte, die hohen Preise für dessen Gemälde aufrechtzuerhalten.[6] Da die Arbeiten von Schalcken bereits zu dessen Lebzeiten kopiert und nachgeahmt wurden, hatte ein Kauf bei der Witwe den großen Vorteil, dass diese

die Eigenhändigkeit der Arbeit bezeugen konnte. Das zeigt die Rechnung für (van) Hafften, denn van Diemen bezeugt darauf, dass das Werk „von meinem seligen Mann selbst gemalt“ wurde. Die Angst, anstelle eines Originals eine Kopie zu erwerben, war in diesem Fall gewiss nicht unbegründet, denn eine Arnold Boonen zugeschriebene Kopie nach dem hier behandelten Gemälde wurde 1802 in Amsterdam versteigert.[7] GJ

**LITERATUR** Aono 2008, S. 20 f.; Aono 2011, S. 48 f. und 161, Nr. 53; Aono 2015, S. 64 f.; Hoet 1752, Bd. 2, S. 470; Terwesten 1770, S. 6, 378, 710; Smith 1829–42, Bd. 4, S. 288, Nr. 105 und 9, S. 589, Nr. 5; HdG 1912, Nr. 235; Drossaers 1976, Bd. 3, S. 230; Beherman 1988, Nr. 207; de Vries 2005, S. 164; Ausst. Kat. Köln/Dordrecht/Kassel 2006/07, S. 262.

1 Diese Datierung ist dem Exemplar im British Museum, Inv. Nr. 1874.0808.1082, entlehnt.
2 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, 355 × 254 mm, Inv. Nr. RP-P-OB-17.585.
3 Dudok van Heel 1975, S. 167, Nr. 100: „een party Printen en Tekeningen, van Italiaense, Franse, Hoog en Nederduytse Meesters, veele in de Swarte Konst van Smith, Bekker, Williams en andere, bruyn van druk, verscheyde schone Verwe, Modelle, veel Tekeningen na Schildery van G. Schalken &c., nagelaten by wylen Godefriedus Schalken, Konstryk Schilder“ („eine Partie Drucke und Zeichnungen von italienischen, französischen, hoch- und niederdeutschen Meistern, viele Schabkunstblätter von Smith, Bekker, Williams und anderen, braun im Druck, manche schöne Farben, Modelle, viele Zeichnungen nach Gemälden von G. Schalken &c., hinterlassen vom seligen Godefridus Schalken, kunstreicher Maler“).
4 Ausst. Kat. Köln/Dordrecht/Kassel 2006/07, Nr. 74.
5 Zu der von Everhard Korthals Altes entdeckten Rechnung im Schweriner Staatsarchiv siehe auch Anm. 99 meines Essays. Der vollständige Text lautet: „Ik ondergesz[d]: Francoisia van Diemen weduwe wijlen Godefridus Schalken, bekenne bij deeze ontfangen te hebben uit handen van de Heer Johan Nicolaas Hafften, de somme van seshondert guldens, nevens een stuck gout omtrent de waarden van tien ducaten, en dat voor, en in voldoeninge van een stuck schilderij, zijnde een Nagtlicht, verbeeldende een Juffer voor haar Tolet-spiegel, houdende een paarl aan haar oor, nevens nog een beeldje van een ouden Juffer off gouvernante, mitsgaders een galant – off vreijer, door mijn voorn[d]. man zal[r]. zelfs geschildert, en bij mij op heeden aan den voorn[d]. Heer Hafften verkogt, actum Hage den 31 Augustij 1733. [eigenhändig unterschrieben] Fransoisia van Diemen weduwe van Godefridus Schalcken.“ („Ich, unterzeichnende Francoisa van Diemen, Witwe des seligen Godefridus Schalken, bekenne hiermit aus den Händen des Herrn Johan Nicolaas Hafften die Summe von sechshundert Gulden sowie ein Goldstück im Wert von zehn Dukaten empfangen zu haben, dieses für und als Erstattung für ein Stück Gemälde, seiend ein Nachtlicht, darstellend eine Jungfer vor ihrem Toilettenspiegel, eine Perle an ihr Ohr haltend, sowie ein Galan oder Freier, von meinem zuvor genannten seligen Mann selbst gemalt und bei mir heute an den genannten Herrn Hafften verkauft, verfügt zu Den Haag, den 31. August 1733 [eigenhändig unterschrieben] Fransoisia van Diemen, Witwe von Godefridus Schalcken.“)
6 Gaehtgens 1987, passim.
7 Verst. Amsterdam (Van der Schley), 5. 5. 1802, Nr. 195: *SCHALCKEN, GODFRIED In een Binnenvertrek by een Kaarslicht, ziet men een bevallige Dame voor haar Toilet, verzeld van een Dienstmaagd, welke een Spiegel vast houd, beneevens een Jongeling die achter haar staat, zeer natuurlyk en warm van Coloriet, door A. Boonen na G. Schalken*. („Schalcken, Godfried. In einem Innenraum sieht man beim Licht einer Kerze eine anmutige Dame an ihrem Toilettentisch, in Gesellschaft einer Magd, die einen Spiegel hält, und eines Jünglings, der hinter ihr steht, sehr natürlich und warm im Kolorit, von A. Boonen nach G. Schalken“). Diese ca. 41 × 33 cm große Tafel wurde für den Betrag von acht Gulden versteigert.

## 70

### *Porträt des Willem III., 1692–96*

Signiert unten links: *G. Schalcken*
Leinwand, 76,5 × 65 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Inv. Nr. SK-A-367

**PROVENIENZ** Vor 1786 Slg. Gregory Page, Blackheath nahe Greenwich; Verst. John Bertels, Paris, 27. 3. 1786, Nr. 52 (96 livres an Alexandre-Joseph Paillet); Slg. Alexandre-Joseph Paillet; 1808 vom National Museum Den Haag erworben.

Obwohl es sich um ein weitestgehend von Godfrey Knellers offiziellem Bildnis von Willem III. abgeleitetes Porträt handelt, zählt Schalckens Darstellung des Monarchen mit Sicherheit zu seinen bekanntesten Arbeiten der Londoner Jahre und auch seiner gesamten herausragenden Karriere (**Abb. Kat. Nr. 70.1**).[1] Die Berühmtheit verdankt sich der Tatsache, dass Schalcken Knellers Vorbild faktisch in eine nächtliche Szene verwandelte und eine Kerze hinzufügte. Dies zog die Aufmerksamkeit mehrerer Biografen des 18. Jahrhunderts auf sich, die über Schalcken schrieben. Doch müssen diese literarischen Zeugnisse mit äußerster Vorsicht benutzt werden, da sie zu großen Teilen aus wenig schmeichelhaften Erzählungen bestehen.[2] Man denke nur an den von Horace Walpole (1717–97), einem berühmten Antiquar, verfassten Lebenslauf von Schalcken, der sich in dessen 1762 veröffentlichten *Anecdotes of Painting in England* findet.[3] Walpole zollt dem niederländischen Meister nur halbherzig Lob, wenn er schreibt: „Er ist ein sehr eingeschränktes Genie in der Darstellung eines einzelnen Lichteffektes, worin auch seine gesamte Leistung besteht.“ Hiermit wird unterstellt, dass Schalcken ein Künstler mit begrenztem Talent sei und unfähig, irgendetwas anderes als visuelle „Tricks“ vorzuführen.[4] Walpole verhöhnt insbesondere Schalckens vorgebliche Taktlosigkeit beim Malen eines Porträts von Willem III. Er schreibt: „Weil es ein Gemälde mit Kerzenlicht sein sollte, gab er seiner Majestät eine Kerze in die Hand, bis der Talg an dessen Fingern hinunterlief.“ In Walpo-

les Augen zeigte dies Schalckens „schlechte Erziehung" und um diesen Mangel zu rechtfertigen, habe er sich „in der gleichen Situation" porträtiert.[5]
Interessanterweise wurde genau die gleiche Geschichte über Schalckens angebliche Inkompetenz schon Jahrzehnte früher vom Niederländer Campo Weyerman (1677–1747) in dessen 1729 veröffentlichten *Lebensbeschreibungen der niederländischen Maler und Malerinnen* erzählt.[6] Weyerman führt die talgverschmierten Finger von Willem III. auf Schalckens Nachlässigkeit zurück, einen Kerzen- oder Wandleuchter bereitzustellen. Er deutet dies als Allegorie dafür, dass jeder Mensch, unabhängig von seiner sozialen Herkunft, ohne einen Halter für eine brennende Kerze mit den gleichen schmutzigen Konsequenzen zu kämpfen hätte.[7] Weyerman fragt sich, welcher Dummkopf solches tun würde, da es ein derart schlechtes Licht auf die Ausbildung und den Ruf der niederländischen Maler im Allgemeinen werfe.
Die Schalcken-Biografen des 18. Jahrhunderts bezogen sich offenkundig mehrheitlich auf diese verunglimpfende Anekdote, um seinen vermeintlich ungehobelten Charakter herauszustellen. Ihre abschätzigen Bewertungen resultierten zweifelsfrei aus der wachsenden Abneigung, die einige Kunstkennerkreise des 18. Jahrhunderts gegen die Kerzenlichtmalerei hegten. Offensichtlich sind diese literarischen Quellen sehr ungenau, da die Kerze auf dem hier behandelten Gemälde deutlich erkennbar in einem Leuchter steckt.[8] Peter Hecht interpretierte 1980 die Bedeutung der brennenden Kerze in dem Bild auf überzeugende Weise als Anspielung auf die Tugend des Königs.[9] So wie sich eine Kerze beim Spenden von Licht verzehre, so selbstlos opfere sich auch der Monarch im Dienste seines Volkes. **WF**

**70.1** *Godfrey Kneller, Porträt König Willem III. (London, British Museum)*

**LITERATUR** Weyerman 1729/69, Bd. 3, S. 14; Descamps 1760, Bd. 3, S. 141; Dezallier d'Argenville 1762, Bd. 3, S. 216 f.; Walpole 1762, Bd. 3, S. 131; Blanc 1858, Bd. 2, S. 110; Blanc 1861, Bd. 2, S. 4, 8; Veth 1892, S. 7; Moes 1897/1905, Bd. 2, S. 613, Nr. 117; Wurzbach 1910, S. 567; HdG 1912, Nr. 331; Moes/van Biema 1909, S. 37, 203; Martin 1936, Bd. 2, S. 234; Staring 1950/51, S. 186; Best. Kat. Amsterdam 1960, S. 279, Nr. 2140; Ausst. Kat. London 1971/72, S. 17, Anm. 17; Best. Kat. Amsterdam 1976, Nr. A367; Wright 1980, S. 408; Hecht 1980, S. 25–29; Hecht 1986, S. 176 f.; Beherman 1988, Nr. 84; Ausst. Kat. Liverpool 1994/95, S. 70; Seidel 1996, S. 146 f.; Noordervliet 2003, S. 107–113; Neumeister 2003, S. 343; Hoving 2005, S. 6; van Bree/Lekkerkerk 2006, S. 20–27; Auer 2010, S. 45.

1 Staring 1950/51, S. 186, wies erstmals auf den Zusammenhang mit Knellers Gemälde hin. Dem Verfasser erscheint jedoch John Smiths Mezzotinto nach Knellers Gemälde vielleicht bedeutsamer, da es – wie auch Schalckens Darstellung – die gleiche Ausrichtung der Figur besitzt; siehe auch Hecht 1980, S. 25, Anm. 23. So stellt sich die Frage, ob der König tatsächlich für Schalcken Modell saß. Für weitere Porträts des Malers von Willem III., darunter eine monumentale Version im Mauritshuis in Den Haag, siehe Beherman 1988, Nr. 85–86; und zu Darstellungen des Königs im Allgemeinen siehe Dunthorne 2007.
2 Eine Ausnahme bildet Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 176, der schreibt, dass die Engländer auf Schalckens „freundlicheren und leichteren" Stil versessen waren und er dort viel Geld verdiente. Siehe Hecht 1980, S. 24; Horn 2000, Bd. 1, S. 373 f.
3 Walpoles Anekdoten wurden ursprünglich von George Vertue (1684–1756) zusammengetragen, der gut vierzig Notizbücher gesammelt hatte, die ihm als Grundlage für ein eigenes ehrgeiziges Vorhaben dienen sollten: die Veröffentlichung einer allgemeinen Geschichte der Malerei und Bildhauerei in England. Als Vertue 1756 starb, war das Projekt noch nicht vollendet. Walpole erwarb 1758 diese Notizbücher *en masse* von der Witwe, förderte Material zutage und veröffentlichte innerhalb von vier Jahren den ersten Band seiner *Anecdotes*. Wie Junod 2011, S. 56, bemerkte, warf Walpole viele von Vertues ermüdenden Details über Bord, um fesselnde Anekdoten präsentieren zu können und geistreiche Biografien zu kreieren, die zur Unterhaltung und Bildung seines aus wohlhabenden Kunstkennern bestehenden Publikums dienen sollten.
4 Alle Zitate in diesem Absatz stammen aus Walpole 1762, Bd. 3, S. 130 f.
5 Siehe Anm. 8.

6 Weyerman 1729/69, Bd. 3, S. 11–17. Dieser Maler, Stückeschreiber und Journalist, verbrachte selbst Anfang des 18. Jahrhunderts mehrere Jahre in England; seine Mutter war britischer Abstammung. Dort arbeitete er als Künstler für hochgestellte Mäzene und studierte, wenn man seiner Biografie Glauben schenken darf, in Oxford Medizin. Zu Weyerman siehe Broos 1990.
7 Siehe Hecht 1980, S. 25–27.
8 Hecht 1980, S. 27, entwickelte die Theorie, dass Weyerman das *Porträt von Willem III.* mit Schalckens *Selbstporträt* verwechselt hatte, in welchem der Dargestellte tatsächlich eine Kerze ohne Leuchter in der Hand hält. Zu diesem Gemälde siehe Kat. Nr. 4.
9 Hecht 1980, S. 27–29.

## 71

### *Junge, in eine Fackel blasend, 1692–96*

Signiert unten in der Mitte: *G. Schalcken*
Leinwand, 76,5 × 63,3 cm
Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. NG2495

**PROVENIENZ** Möglicherweise von Robert Spencer, 2. Earl Sunderland (1641–1702), Althorp, beim Künstler erworben; im Erbgang an seinen Sohn Charles, 3. Earl Sunderland (1675–1722); im Erbgang an dessen dritten Sohn, den Ehrenwerten John Spencer (1708–1746), der 1733 sein Nachfolger in Althorp wurde; im Erbgang an dessen Sohn, den 1. Earl Spencer (1734–1783); aus dem Familienbesitz im Erbgang an (Edward) John Spencer, 8. Earl Spencer (1924–1992); Verst. New York (Sotheby's), 14. 1. 1988, Nr. 36 (nicht verkauft); 1989 vom Museum bei Johnny van Haeften Ltd., London, erworben.

Dieses außergewöhnliche Gemälde ist ein Meisterstück unter Schalckens vielen Kerzenlichtbildern und nächtlichen Szenen, welche im späten 17. und 18. Jahrhundert auch „night pieces" („Nachtstücke") genannt wurden.[1] Der Künstler zeigt einen Knaben, der mit einem großen brennenden Holzscheit eine Kerze in einem glänzenden Messingleuchter anzuzünden versucht, den er mit seiner Rechten emporhält. Mit großer Raffinesse ist das auf den Gesichtszügen des Knaben tanzende Licht des brillant illuminierten glühenden Scheites wiedergegeben, das insbesondere den intensiven Blick und die aufgeblähten Wangen des Jungen erhellt. John Elsum widmete diesem Gemälde 1704 ein Epigramm, das die große Wertschätzung der sogenannten Nachtstücke von Schalcken beweist:

Epigramm CXXXVII: *Ein Nachtstück mit einem Knaben, der in eine brennende Fackel bläst, vermutlich von Schalcken*
*Pustend, um die Fackel aufflammen zu lassen,*
*erhellt er sein eigenes Gesicht und den Ruhm des Autors.*[2]

Wahrscheinlich erwarb Robert Spencer (1641–1702), 2. Earl of Sunderland, das Gemälde direkt von dem Künstler oder er hatte ihn damit beauftragt. In der Folge blieb es bis 1988 im Besitz der Spencer-Familie. Der Verbleib von diesem und weiteren Werken von Schalcken in Althorp, dem Stammsitz der Spencers, ließ den englischen Antiquar und Kupferstecher George Vertue (1684–1756), der 1742 das Schloss besuchte, annehmen, dass der Earl of Sunderland der Hauptmäzen und Mentor des Künstlers war.[3] Jedoch konnte der Autor dieses Katalogeintrages vor kurzem Sir John Lowther (1655–1700), 2. Baronet (und ab 1696, 1. Viscount Lonsdale) als Hauptmäzen des Malers identifizieren, da dieser sieben Gemälde von Schalcken besaß.[4] Das Thema von Schalckens Gemälde war nicht ungewöhnlich, sondern – wie bei vielen niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts – eher konventionell. Vorbilder hierfür finden sich vor allem bei den sogenannten Utrechter Caravaggisten, die unter dem Einfluss des gefeierten italienischen Meisters Caravaggio (1571–1610) dunkle Innenräume mit grellen Lichteffekten wiedergaben. Letztlich können das Gemälde von Schalcken und ähnliche Werke niederländischer Künstler, etwa von Hendrick ter Brugghen (Abb. Kat. Nr. 71.1), Gerard van Honthorst und Jan Lievens, der ebenfalls einen Knaben mit Kerze darstellte,[5] auf italienische Gemälde des 16. Jahrhunderts zurück-

**71.1** *Hendrick ter Brugghen, Knabe mit Pfeife (Eger, Dobó István Vármúzeum)*

geführt werden. Beispiele hierfür sind El Grecos *Knabe, in eine Fackel blasend*[6] sowie mehrere Arbeiten, die der Familie Bassano zugeschrieben werden.[7]

Die allgemeine Beliebtheit dieser Bilder beruht wahrscheinlich auf der antiken Ekphrasis-Tradition, der literarischen Beschreibung verlorener Kunstwerke der Antike. So erwähnt etwa der römische Schriftsteller und Philosoph Plinius d. Ä. zwei verwandte Darstellungen der griechischen Maler Antiphilos und Philiskos, wobei er über jene des Antiphilos schreibt: „Antiphilos wird gelobt wegen des Knaben, der Feuer anbläst, und wegen des Scheines, den das Feuer auf das auch sonst schöne Haus und das Antlitz des Knaben wirft."[8] Daher muss Schalckens Gemälde als geistreiche Modernisierung von Plinius' *Ekphrasis* und verschiedenen zeitgenössischen Bildvorlagen gesehen werden. Auf virtuose Weise bringt Schalcken somit künstlerische Meisterschaft und gleichzeitig humanistische Bildung, die Kenntnis der antiken Kunstliteratur, zum Ausdruck. Dies erklärt ebenfalls die Anziehungskraft, die diese Bilder auf die wohlhabenden Sammler und Kunstkenner seiner Zeit ausübten. **WF**

**LITERATUR** Elsum 1704, S. 106; Vertue 1935/36, S. 39; Knapton 1746, Nr. 381; Anon. 1750, o. S.; Walpole 1762, Bd. 3, S. 130; Bray 1783, S. 731; Anon. 1802, o. S.; Dibdin 1822, S. 17; Smith 1833, Nr. 101; HdG 1912, Nr. 227; Ausst. Kat. Leeds 1868, S. 48, Nr. 696; Ausst. Kat. London 1952/53, Nr. 595; Garlick 1974/76, S. 76, 104, 106, 118, S. 76, Nr. 585, S. 104, Nr. 381; Thullier 1973, S. 100, Nr. D15; Nicolson/Wright 1974, S. 205, Anm. 15; Beherman 1988, Nr. 326 [zurückgewiesene Zuschreibung]; Anon. 1989, S. 594, Abb. 128; Best. Kat. Edinburgh 1997, S. 318; Ausst. Kat. München 1998/99, Nr. 252; Ausst. Kat. Memphis 2001, Nr. 23.

1 Die Bezeichnung *night piece* (Nachtstück) findet sich im Zusammenhang mit Schalcken häufig in Versteigerungen und Inventaren jener Zeit.
2 Elsum 1704, S. 106: Epigram CXXXVII: *A Night-piece of a boy blowing a firebrand; suppos'd by Schalcken: Puffing to blow the Brand into a Flame, he brightens his own Face, and th' Authors's Fame.*
3 Vertue 1937/38, S. 57.
4 Siehe zu Schalckens englischer Zeit den einführenden Essay des Verfassers.
5 Zu Honthorsts Gemälde, signiert und 1621 datiert, siehe Judson/Ekkart 1999, Nr. 262; zu ter Brugghens Versionen des Bildthemas siehe Slatkes/Franits 2007, Nr. A47, A55; für Lievens, siehe Ausst. Kat. Braunschweig 1979, Nr. 7.
6 Zu El Grecos Gemälde siehe Ausst. Kat. New York 2003/04, Nr. 63.
7 Beispielsweise ein Gemälde von Jacopo Bassano mit einem *en profile* dargestellten Knaben, der in eine Flamme bläst (ehemals bei Victor Spark, New York); erwähnt im Ausst. Kat. New York 2003/04, S. 226. Im Museo Civico in Vicenza gibt es eine ähnliche Darstellung, die der Bassano-Schule zugeschrieben wird.
8 Plinius 2007; siehe auch Seidel 1996, S. 260 f.

## 72

## *Lachender junger Mann bei Kerzenlicht, um 1695–1700*

Reste einer Signatur rechts unten
Leinwand, 55,5 × 46,5 cm
Privatbesitz, Niederlande

**PROVENIENZ** Privatbesitz, Danzig.

Auf beinahe lebensgroßem Format wird die Halbfigur eines jungen Mannes mit lockigem Haar gezeigt, der sich nach links wendet und in seiner rechten Hand einen Kerzenleuchter mit einer großen brennenden Kerze hält. Gleichzeitig schaut er nach oben, so als richtete er seinen Blick auf etwas, das sich außerhalb der Bildfläche befindet. In seinen Augen spiegelt sich das Licht der Kerzenflamme – vom Maler großartig wiedergegeben. Über seine linke Schulter ist ein rotes Satintuch drapiert, den Hals ziert ein gelbseidenes Tuch. Bemerkenswert ist der geöffnete Mund des jungen Mannes, der zwischen den orangeroten Lippen die obere Zahnreihe erkennen lässt. Dieser Detailliertheit entspricht auch die Darstellung der Augen; außergewöhnlicherweise sind sogar die Wimpern wiedergegeben. Der Mann hält die mit Randkartuschen verzierte Tropfschale des Leuchters in der für Schalcken charakteristischen Art und Weise zwischen Daumen und Handfläche. Die Farbe dieses schön ornamentierten Kerzenleuchters verrät, dass er aus glänzendem Messing

**72.1** *Anonym nach Godefridus Schalcken, Lachender Junge bei Kerzenlicht (Verbleib unbekannt)*

besteht. Eine große Kerze steckt in dem nach oben gezahnt auslaufenden, zylinderförmigen Halter. Ein sehr langer brennender Docht verursacht eine große, nach rechts weichende Flamme, die in der Mitte rot-weiß, unten blau und an der Spitze rot gefärbt ist. Diese Farbenpracht wird durch die unterschiedlichen Temperaturen innerhalb der Flamme verursacht und ist ein weiteres herausragendes Beispiel für die Beobachtungsgabe des Künstlers. Ein orangerotes Kolorit dominiert das Gemälde. Es beruht auf einer dunkelroten Untermalung, die sich auf der gesamten linken Bildhälfte findet. Die rechte Bildhälfte ist hingegen ganz dunkel, fast schwarz untermalt. Beide Farbflächen stoßen direkt über dem Kopf des Mannes zusammen, die Grenze zwischen beiden ist deutlich zu erkennen. Am rechten Bildrand erscheint in Höhe des Kopfes ein kleiner roter Lichtstreif, was den Eindruck erweckt, als habe Schalcken die Szene im Freien, in einer sternlosen, stockdunklen Nacht angesiedelt.

Das Gemälde war einst rechts unten mit einer vollständigen, in roter Farbe ausgeführten Signatur versehen. Vermutlich stand dort „G. Schalcken". Der obere Bogen des S ist noch gut zu erkennen. Der Rest der Signatur ist leider beschädigt und beschnitten. Da aber der untere Bildrand noch Spanngirlanden aufweist, dürften hier keine größeren Leinwandverluste vorliegen. Die linke Seite ist original mit vollständig erhaltenen Spanngirlanden.

In Anbetracht des Bildträgers und der Farbgebung ist dieses Gemälde während Schalckens Aufenthalt in England oder kurz danach entstanden. Der Maler verwendete den gleichen Typ Kerzenleuchter, jedoch an der Wand befestigt, für sein 1695 gemaltes Selbstporträt, das im Auftrag des Großherzogs Cosimo III. de' Medici entstand und in Florenz aufbewahrt wird (Abb. Kat. Nr. 78.1). Ein ähnlicher Leuchter erscheint etwas später noch einmal auf dem Porträt des niederländischen Statthalters und englischen Königs Willem III., das sich im Rijksmuseum befindet und in die Zeit kurz nach Schalckens Rückkehr in die Niederlande datiert werden kann (Kat. Nr. 70). Der Maler hatte in London als Spezialist für Kerzenbilder auf sich aufmerksam gemacht und dort seinen Ruhm als Meister des Kerzenlichtes begründet. Das hier behandelte Gemälde schließt hinsichtlich der Malweise an seine zwischen 1690 und 1700 entstandenen Arbeiten an. Trotz der beschriebenen, gut beobachteten Details verwendete Schalcken hier eine sehr viel breitere, zu einem größeren Format gehörende Malweise. Überdies trug er die Farbe recht dünn auf. Das gelbe Halstuch und auch der rote Mantel sind beispielsweise mit einigen breiten, wenig pastosen Pinselzügen angelegt und lassen gut die Farbe der Untermalung zur Geltung kommen. Mit dieser Malweise erzielte Schalcken in kurzer Zeit und mit einem Minimum an Farbe einen optimalen Effekt. Zwar kannte Beherman das Gemälde nicht, doch findet sich in seiner Schalcken-Monografie eine kleinere Kopie des hier behandelten Gemäldes – eine ovale Tafel mit unbekanntem, jedoch kleinem Format, welche die Komposition spiegelbildlich wiedergibt (Abb. Kat. Nr. 72.1).[1] Dies lässt vermuten, dass das ausgestellte Original einst – vollständig oder teilweise – in einer Druckgrafik reproduziert wurde. GJ

Unpubliziert.

1 Beherman 1988, Nr. 225. Auf der Rückseite der aus der Vorkriegszeit stammenden Abbildung im RKD in Den Haag steht die Adresse eines Darmstädter Fotografen. Mehr ist nicht bekannt. Woher Beherman seine Information hatte, dass diese Kopie 1920 Teil einer Sammlung Westendorp gewesen sein soll, ist ebenfalls unbekannt.

Höfische Historien

**73**

## *Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben und Elisabeth, vor 1700*

Signiert unten links: *G. Schalcken*
Leinwand, 164 × 110 cm
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KMSsp 616

**PROVENIENZ** 1700 dokumentiert in der Königlichen Kunstkammer von Christian V. (1646–1699) von Dänemark und Norwegen, Königliches Schloss, Kopenhagen (im Münzkabinett, Inventar 1690–1737, Nr. 641/5: *Ein schönes Nachtstück, das die Heilige Familie beim Nachtgebet darstellt, lebensgroße Figuren*); ab 1827 in der Königlichen Bildergalerie Schloss Christiansborg; seit 1896 in Museumsbesitz.

„Maria hält ihre Abendandacht. Der effekt ist pickant. Die köpfe vorzüglich des engels, der das Licht hält sind wahr und voller Ausdruck", beschrieb Ramdohr 1792 das großformatige Spätwerk. Schalcken präsentiert sich hier als ambitionierter Historienmaler, der ein Gruppenbild in Lebensgröße meistert. Gleichzeitig verblüfft er den Betrachter mit einer sehr ungewöhnlichen Bildlösung für das traditionelle Thema. Der Kontrast zur ca. 20 Jahre zuvor entstandenen *Heiligen Familie* könnte größer nicht sein (Kat. Nr. 57). Dort die zarte, kleinformatige Momentaufnahme familiären Lebens im Tageslicht – hier die monumentale, statuarische Andachtsszene in nächtlichem Dunkel. Eine lebhaft züngelnde Kerzenflamme rückt ausschließlich die Gesichter der Figuren und ihre variationsreiche Mimik ins Blickfeld. Der warm-rote Lichtschein schafft ein kompositionelles Band und eine intime, kontemplative Atmosphäre. Im kompositionellen und spirituellen Mittelpunkt steht Maria. Sie blickt mit gefalteten Händen versunken auf ein Lesepult mit einem geöffneten Buch nieder, gleichsam in Meditation des Textes, dem die Umstehenden gelauscht haben mögen. Ihr Antlitz wird von der Kerze beleuchtet, die der kleine Johannesknabe mit kindlich-doppelhändigem Griff an Leuchter und Kerze emporhält. Aus seinem strahlenden Gesicht sprechen die Freude an der Erscheinung Mariens, ihrer Apotheose, die seine Kerze ermöglicht, und der Stolz, ihr zu assistieren.[1] Spärlicher beleuchtet sind links das Profil seiner Mutter Elisabeth und rechts der in der Geste des Melancholikers seinen Kopf aufstützende Josef. Erst auf den zweiten Blick entdeckt man in der linken unteren Bildecke zu Füßen Mariens das verlorene Profil des Jesuskindes, den ebenso wie Maria ein Heiligenschein umgibt. Im Dunkel des Hintergrundes verbirgt sich noch das Gesicht eines bärtigen Mannes, den Beherman mit Zacharias, dem Vater des Johannes, identifiziert. Ein Himmelsausblick mit Mondsichel öffnet die Szenerie rechts oben in die Landschaft. Den Kontrast des kühlen Mondlichtes mit dem rötlich-warmen Kerzenlicht und seinem Widerschein auf den Gesichtern nutzte Schalcken häufig in seinen späteren Arbeiten.[2]

Eine auffallende Leerstelle im Kranz der Zuhörer, die Maria glorifizierend umgeben, bildet die rechte untere Bildecke. Sie ruft gleichsam zur Vervollständigung der Aureole den Betrachter mit ins Bild und weist ihm seine Position zu.[3] Die fokussierte Beleuchtung Mariens ist ebenfalls kein Selbstzweck im Sinne eines künstlerischen Spezialeffektes. In Verbindung mit der starken Untersicht wird der Blick des Betrachters dadurch gleichsam in anbetender Perspektive nach oben auf die Büste der Madonna gelenkt. Sie selbst neigt ihren Kopf nach unten zum Jesuskind, dessen Aufschauen den Bezug von Mutter und Kind betont. Gleichzeitig symbolisiert das stille Einvernehmen jedoch auch das Wissen um den Gehalt der Schrift und die im Kind personifizierte Heilsgeschichte der Bibel. Aus den ernsten, gedankenverlorenen Blicken der Protagonisten wird die leidvolle Zukunft des Jesusknaben ablesbar. Lediglich der kleine Johannes scheint mit seinem unbeschwerten Lächeln und neugierigen Blick ganz „von dieser Welt" zu sein.

Die Darstellung Mariens im Sinne der traditionellen Verkündigungsikonografie, die Platzierung des stehenden Christusknaben am linken Bildrand anstatt auf dem Schoß seiner Mutter, die Prominenz des Johannesknaben oder die Verortung des Betrachters in der leere Bildecke formen ein „modernes" Andachtsbild. Die prominente Darstellung der Lektüre als Hinweis auf die protestantische Überzeugung vom Vorrang des Bibeltextes erklärt sich möglicherweise aus dem Bekenntnis des Adressaten des Gemäldes, des dänischen Königs Christian V. (1646–1699). Doch sollte dieser das Eintreffen des Gemäldes in Kopenhagen nicht mehr erleben.[4]

Eine Zweitfassung wurde 1702 an Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz angeboten, der offenbar auf der Suche nach einem passenden Gemäldegeschenk für August den Starken in Dresden war. In einem Brief vom 29. Dezember 1702 erwähnt sein Haager Gesandter, Freiherr Heinrich Xaver von Wiser, eine Komposition im Format von „4 Schueh in die Höhe und 3 ½ in die Breite" (ca. 125 × 109 cm), die bei Schalcken für die beträchtliche Summe von 1000 Gulden zum Verkauf stehe. Von Wiser beschreibt das Motiv mit der bei Kerzenlicht lesenden Muttergottes, umringt von Josef, Johannes und Jesus. Die anderen beiden Figuren werden als die Eltern Mariens, Anna und Joachim interpretiert. Geschäftstüchtig weist er auf den Vorteil hin, dass die Anwesenheit der Namenspatrone von Johann Wilhelm und seiner Gattin Anna Maria „auf einem Altar … beisammen" die Andacht des Beschenk-

ten somit immer auch auf den freundlichen Geber lenken würde.[5] Gleichwohl wurde der Ankauf offenbar nicht getätigt. Das Bild gelangte möglicherweise in die Sammlung des Melchior van Susteren (1656 – nach 1741), eines hochvermögenden, katholischen Amsterdamer Kaufmanns und Bankiers, der um 1720 nach Antwerpen übersiedelte.[6] Es könnte mit dem 1827–89 in der Sammlung Speck von Sternburg bei Leipzig dokumentierten und seither verschollenen Bild identisch sein.[7] AS

LITERATUR Hauber 1770, S. 45 (²1777, S. 101; ³1782, S. 108); Ramdohr 1792, S. 138; Spengler 1827, Nr. 616; Thaarup 1828, Nr. 616; Best. Kat. Kopenhagen 1838, Nr. 616; Best. Kat. Kopenhagen 1896, Nr. 314; HdG 1912, Nr. 15; Best. Kat. Kopenhagen 1946, Nr. 646; Best. Kat. Kopenhagen 1951, Nr. 646; Beherman 1988, Nr. 5, Gundestrup 1991, Bd. 1, S. 11.

1 Seidel 1996, S. 27, erwähnt den im Kerzenreglement am Hofe Ludwigs XIV. vorgesehenen besonderen Gunstbeweis, dem König während des Abendgebets die Kerze halten zu dürfen.
2 Vgl. Neumeister 2003, S. 342 f.
3 Ich danke Roland Krischel, Köln, für seinen Hinweis auf die „Aureole".
4 Vgl. zum Ehrentitel Schalckens als dänischer Hofmaler den Essay Jansen, S. 28 f.
5 Vgl. zum Neuabdruck der Quelle Tipton 2006, S. 238, vgl. zum Zitat auch Anm. 78 im Essay von Guido Jansen.
6 In Antwerpen wurde eine 100 × 70 cm große *Heilige Familie [...] eines der kapitalsten Stücke, ... mit sechs Figuren, Kerzenlicht* am 26. 6. 1764 für *fl* 800 aus dem Nachlass seines Enkels und Erben Joan Alexander van Susteren, Herr von 's Gravenwezel (1719–1764), verkauft. Die Beschreibung dieses Bildes in einer späteren Auktion von 1816 deckt sich mit jener bei von Wiser. Siehe zur Familie van Susteren: www.bossche-encyclopedie.nl. In Melchiors Testament vom 13. 7. 1747, dessen Abschrift durch einen Notar in Canterbury erfolgte, vermachte er den gesamten Besitz an seinen Enkelsohn Joan und dessen Schwester, siehe Public Record Office, National Archives, Kew, Richmond, Surrey, Inv. Nr. Prob 11/710. – Das Bild taucht mit den gleichen Maßen auf Leinwand, einer exakten Beschreibung und dem Hinweis auf die Provenienz aus der Slg. van Susteren am 9. 9. 1816 in Antwerpen auf der Nachlass-Verst. des Kunstliebhabers Charles de Man (Beeckmans), Nr. 44, auf, der es auch 1764 in der van Susteren-Auktion erworben hatte. Es wurde für 900 frs. an Meyers verkauft (HdG 1912, Nr. 24). Interessanterweise wird als nachfolgende Nr. 45 eine Kopie des Bildes angeboten, die François-Rémi-Joseph Avisse zum Preis von 34 frs. erwarb (laut Getty Provenance Index Database). 1824 wurde ein Bild im Kopenhagener Originalformat bei Michael Gernon, Dublin, als Nr. 40 aus der Slg. J. D. Mullen, Esq. verkauft. Die euphorische Beschreibung steht in gewissem Gegensatz zum Eigenankauf für nur 9,2 £: *„Virgin & Child & Holy Family by candlelight. The works of this valuable master, of large size, are rarely to be met with. The elegance of character in the face of the Virgin ... the fine drawing of the Child ... St. Joseph and Elizabeth ... the consummate art displayed in the delicate diffusion of the light over the entire group ... in fact all parts of the picture, equally assert and justify its claim to being set down as one of this artist's finest productions"*; möglicherweise erneut versteigert am 29. 4. 1831 bei Edward Foster, London, Nr. 58 (Getty Provenance Index Database).
7 Vgl. Slg. Kat. Speck von Sternburg 1998, Nr. IV/227; Parthey 1864, Bd. 2, S. 500: *Heilige Familie mit Anna und Johannes* (HdG 1912, Nr. 18).

## 74

## *Die klugen und die törichten Jungfrauen, 1700*

Leinwand, 93,8 × 113,4 cm
Bezeichnet oben rechts: *G. Schalcken 1700*
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 296

PROVENIENZ Düsseldorf, Sammlung des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz; seit 1806 in München.

Für den pfälzischen Kurfürsten Johann Wilhelm führte Godefridus Schalcken vor allem religiöse Historien aus. Dabei bemühte sich der Maler bei der Wahl des Sujets, thematische Vorwürfe zu finden, die es ihm erlaubten, seine besonderen Fähigkeiten auszuspielen: das Nachtstück mit Kunstlichteffekten. Sein unbestrittenes Hauptwerk dieser Jahre sind ohne Zweifel *Die klugen und die törichten Jungfrauen*, die Darstellung des Gleichnisses aus dem Matthäusevangelium (Mt 25, 1–13). In dieser von Jesus erzählten Parabel erwarten zehn Jungfrauen den Bräutigam, der sich jedoch verspätet und erst mitten in der Nacht erscheint. Während fünf der aus dem Schlaf aufgeschreckten Jungfrauen neben ihren brennenden Öllampen vorausschauend noch weiteres Öl zum Befüllen ihrer Lampen mit sich führten, sorgten die übrigen fünf törichterweise nicht in gleicher Weise vor, machten sich zum Erwerb neuen Öles auf und verpassten schließlich den Bräutigam. Die moralische Mahnung des Gleichnisses liegt darin, stets wachsam auf das Kommen des Menschensohnes und damit des Jüngsten Gerichts vorbereitet zu sein.[1]
Schalcken fand in der biblischen Erzählung der zehn Jungfrauen einen idealen thematischen Vorwurf. Klar scheidet er die bildbestimmende und hell herausgeleuchtete Gruppe der fünf klugen Jungfrauen, die mit elegantem, fast tänzerischem Schritt dem noch geöffneten Tor des palastartigen Gebäudes im Mittelgrund zustreben, von den randständigen Törichten, deren Flehen und Bitten, vom Öl der Gefährtinnen zu erhalten, ebenso erfolglos bleiben wie der Versuch, die Flammen ihrer Lampen am Leben zu erhalten. Der Maler stellt dem staunenden Betrachter einen Katalog der möglichen Darstellungen hell lodernder bis nur noch zaghaft glimmender Flämmchen vor Augen. Manche Lichtquelle bleibt gar zur Gänze verdeckt – wie bei der zweiten klugen Jungfrau von links – und nur ihr Widerschein auf Haut und Kleidung zeugt von ihrer Existenz. Indem der Maler mit dem wolkenverschleierten, silbrig scheinenden Vollmond noch eine zweite, diesmal natürliche Lichtquelle der Vielzahl der Kunstlichtquellen des Vordergrundes effektvoll gegenüberstellt, führt er das Nachtstück zu seiner größtmöglichen Differenzierung. Das

Gemälde ist ein Virtuosenstück höchster malerischer Rafinesse – und wurde seit jeher auch so gesehen und beschrieben. So rühmte bereits Nicolas de Pigage in seinem großen Düsseldorfer Galeriekatalog von 1778 die *Klugen und die törichten Jungfrauen* überschwänglich. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dem kleinen Dochtrest zu Füßen der eleganten Jungfrau im Bildzentrum: Dieser sei so wirklichkeitsnah ausgeführt, dass man glauben könnte, dass dieser Docht tatsächlich brenne, und dass der Betrachter versucht sei, diesen auszulöschen, damit das Gemälde keinen Schaden nehme – so Pigage, der auf diese Weise die Verblüffung weckenden, illusionistischen Wirkungen der Feinmalerei Schalckens geschickt hervorhebt.[2] MD

**LITERATUR** van Gool 1750/51, Bd. 2, S. 533; Pigage 1778, Nr. 314; Smith 1833, Nr. 73; HdG 1912, Nr. 31; Hecht 1986, S. 179; Beherman 1988, Nr. 10; Best. Kat. Florenz 1989, S. 520, n. 76.253; Ausst. Kat. Amsterdam 1989, Nr. 45; Neumeister 2003, S. 356 f.; Ausst. Kat. Köln/Dordrecht/Kassel 2006/07, Nr. 75; Ausst. Kat. München 2009, S. 400.

1 Zur Ikonografie des Themas in der niederländischen Bildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts siehe Neumeister 2003, S. 87–95 mit Anm. 250 ff. (mit der älteren Literatur).

2 „[...] *auprès des premieres Vierges un lumignon tombé d'une des lampes, qui est peint si naturellement, qu'on croit le voir brûler, & qu'on est tenté de l'eteindre pour qu'il n'endommage pas le Tableau*." Siehe Nicolas de Pigage, *La Galerie électorale de Dusseldorff, ou Catalogue raisonné et figuré de ses Tableaux* [...], Basel 1778, Nr. 314.

**75.1** *Gerrit van Honthorst, Die Verleugnung Petri (Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts)*

## 75

### *Die Verleugnung Petri, 1700–06*

Signiert unten rechts: *G. Schalcken*
Leinwand, 64,5 × 80,3 cm
Rohrau NÖ, Graf Harrach'sche Familiensammlung, Inv. Nr. W.F. 165

**PROVENIENZ** Privatslg. Dordrecht; ab 1745 in der Graf Harrach'schen Sammlung, Rohrau, belegt (Inventar 1745, Nr. 110).

Bereits Schalckens erster Biograf, Arnold Houbraken, lobte die Komposition und hob ihre Besonderheit hervor: „... ich habe ein Stück mit fünf oder sechs Figuren von ihm gesehen (was selten anzutreffen ist), das Petrus darstellt, der von der Dienstmagd des Hohenpriesters angesprochen wird, während er bei den Soldaten steht und sich wärmt. Die Keckheit der Magd, die ihm mit einer Kerze unter die Augen leuchtete, und die Bestürzung und Verlegenheit des Petrus waren deutlich in den Mienen zu spüren."[1]

Die nächtliche Begebenheit aus dem Neuen Testament lieferte für Schalckens Markenzeichen, das Kerzenlicht, einen idealen Vorwand. Alle vier Evangelien berichten, wie sich der Jünger in der Nacht der Gefangennahme Jesu unter die Soldaten und Dienstboten des Hohepriesters mischt und dort am Feuer wärmt, um das weitere Geschehen zu verfolgen. Eine Magd erkennt und bezichtigt ihn als Gefolgsmann des Verhafteten, was Petrus dreimal abstreitet, „bevor der Hahn kräht", wie Jesus es vorhergesagt hatte.[2]

Schon seit frühchristlicher Zeit ein beliebtes Bildmotiv, erfreute es sich im 17. Jahrhundert großer Popularität. Insbesondere Caravaggio und seine niederländischen Nachfolger, wie z. B. Gerrit van Honthorst (Abb. Kat. Nr. 75.1),[3] aber auch Rembrandt[4] inszenierten hierbei jeweils den zentralen Moment, die Entdeckung Petri durch die Magd, im Schein einer einzelnen Kerze. Dieser Zuspitzung, in der das Kerzenlicht Regie führt, folgt auch Schalcken. Während aber etwa Honthorst den Effekt der verdeckten Lichtquelle wählt, rückt er die offene Kerzenflamme in den Mittelpunkt. Sie leuchtet das Mienenspiel und die Gestik der Protagonisten im Bildzentrum detailliert aus. Im Halbkreis um ihn geschart bedrängen die Ankläger den Jünger: die auftrumpfend blickende Magd, die ihm die Kerze dicht vor das Gesicht hält und mit dem Finger auf ihn zeigt; ein Wächter, der ihm zudringlich die Hand auf die Schulter legt sowie der schadenfroh lachende Soldat, der mit ausgestrecktem Arm links aus dem Bild weist, wo das Verhör Jesu zu vermuten ist. Geschickt deutet Schalcken hierdurch den parallelen Schauplatz mit *Christus vor Kaiphas* an, der z. B. bei Rembrandt als Hintergrundmotiv

erscheint. Am deutlichsten tritt im blendenden Lichtschein jedoch das Gesicht Petri hervor. Seine hochgezogenen Augenbrauen und herunterhängenden Mundwinkel verraten die gespielte Bestürzung über den Vorwurf. Er weist die Beschuldigung auch mit seinen Händen von sich und wendet sich in die Gegenrichtung, als habe er mit dem Geschehen nichts zu tun.
Ein weiterer Zeuge wärmt sich links am Feuer die Hände und blickt sich neugierig um. Im Feuerschein zeichnet sich sein Profil reizvoll mit Licht- und Schatteneffekten ab, ebenso die von unten beleuchtete ausgestreckte Hand des Soldaten in der Bildmitte. Gleichzeitig lässt diese Lichtinsel die Silhouette der Magd im Vordergrund umso plastischer aus dem Dunkel hervortreten. Die Szene spielt in einer Wachtstube mit dem Ausblick durch ein Gitterfenster in den nächtlichen Himmel. Das Bravourstück, mehrere Lichtquellen in einem Bild darzustellen, besaß eine lange Tradition und war bei den Kunstliebhabern der Zeit sehr geschätzt.[5] Schalckens virtuose Lichtbehandlung beweisen auch die Glanzeffekte in den Augen oder den metallenen Rüstungen der Soldaten.
Neben dem Hinweis auf den gelungenen Gefühlsausdruck – eine zentrale Forderung an den Historienmaler – hatte der Biograf Houbraken zu Recht die Rarität einer vielfigurigen Szene bei Schalcken betont. Auch das Querformat ist eher ungewöhnlich für den Künstler. Im Typus übernimmt er hier das caravaggistische Dreiviertelfigurenbild mit der friesartigen Anordnung der aus nächster Nähe gesehenen Protagonisten. Wie erfolgreich Schalcken dieses Muster übernahm, beweist die Tatsache, dass ein anonymer Stahlstich nach dem Gemälde in der kunsthistorischen Literatur als Dokument eines verlorenen Originals von Gerrit van Honthorst interpretiert wurde, das zahlreichen Künstlern als Inspirationsquelle gedient habe.[6] Die Nähe zu einem nur aus Beschreibungen bekannten Gemälde Caravaggios mit ähnlich pointierter Gestik von Petrus und der Magd lässt eine gemeinsame Bildtradition vermuten, an die auch Schalcken anknüpfte.[7]
Das Gemälde entstand in den späten Schaffensjahren des Künstlers. Es steht stilistisch, kompositionell und im Figurenrepertoire weiteren großformatigen biblischen Historien nahe, die Schalcken nun bevorzugt schuf, wie z. B. der *Verspottung Christi* (München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 5248) oder der *Heiligen Familie* (Kat. Nr. 73).
Ein themengleiches Gemälde mit dem Titel: *Petrus, der unseren Herrn verleugnet*, „by Scalken", wurde am 10. 5. 1725 unter der Nr. 21 aus der Sammlung des William Herbert, 2nd Marquess of Powis, in London versteigert.[8] Eine formatgleiche Fassung auf Holz wurde am 27. 1. 1943 vom Kunsthandel Hans W. Lange, Berlin, aus Privatbesitz verkauft.[9] **AS**

**LITERATUR** Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 177; Perger 1854, S. 414 f.; Slg. Kat. Harrach 1856, Nr. 165; Parthey 1864, Bd. 2, S. 500; Veth 1892, S. 10; Hofstede de Groot 1893, S. 163; Frimmel 1894, S. 46; Slg. Kat. Harrach 1897, Nr. 290; Wurzbach 1910, S. 567; HdG 1912, Nr. 33; Slg. Kat. Harrach 1926, Nr. 290; Slg. Kat. Harrach 1960, Nr. 20; Beherman 1988, Nr. 11; Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 214; Neumeister 2003, S. 348.

1 Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 177.
2 Mk 14, 66–72; Mt 26, 69–75; Lk 22, 56–62; Joh 18, 15–18, 25–27.
3 *Die Verleugnung Petri*, 1622/24, Leinwand, 110,5 × 144,8 cm, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art.
4 *Die Verleugnung Petri*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1660, 154 × 169 cm, Inv. Nr. SK-A-3137.
5 Neumeister 2003, S. 348 f.
6 In diesem Sinne publizierte Henkel 1934, Tafel II, den Stich als mögliche Inspirationsquelle für themengleiche Kompositionen von Gerard Seghers, Leonard Bramer und Rembrandt. Judson 1964 sah darin ein Verbindungsglied zu einer Zeichnung von Jan Pynas. Die auch von Judson/Ekkart 1999, S. 79, Anm. 2, vermutete Annahme, das im Stich überlieferte Honthorst-Bild sei ursprünglich in der Liechtenstein-Sammlung in Wien gewesen, wie es eine Inschrift angibt, beruht wohl letztlich auf der Verwechslung mit dem nur leicht variierten Stahlstich, den Perger 1854 in den *Kunstschätzen Wiens* von dem Schalcken-Gemälde der Harrach-Sammlung publizierte.
7 Judson 1964, S. 143, Anm. 11, zitiert die Beschreibung Belloris in den *Viten*, 1672, der das Werk als eine der besten Arbeiten von Carravaggio ansah: *„Die Magd deutet auf Petrus, der sie anblickt und, mit auseinandergestreckten Händen, Christus verleugnet. Es ist ein nächtliches Licht and es gibt andere Figuren, die sich am Feuer wärmen."*
8 Siehe die Datenbank *The Artworld of Britain 1660 to 1735* http://artworld.york.ac.uk. Möglicherweise um das gleiche Bild handelt sich bei *Peter denying Christ*, *Candle Light* in der Verst. Philippe Joseph Tassaert, London. (Christie's), 1. 12. 1781, Nr. 71; Verst. Birch, London (Christie's), 6. 3. 1801, Nr. 12 (an Wilson) sowie die von Smith 1842, Nr. 55, erwähnte *Verleumdung* in der Verst. General Craig, London, am 18. 4. 1812 (*£* 22). Um eine mögliche Kopie handelt es sich bei dem am 4. 5. 1820 von Christie's London an einen gewissen Ever für *£* 3 verkauften Bild; möglicherweise identisch mit dem am 3. 2. 1830 bei Edward Foster, London, Nr. 108, versteigerten Bild aus dem Besitz eines gewissen Adamson (nicht verkauft); eine weitere Kopie stellt die von Beherman erwähnte Komposition im Museum Brukenthal in Sibiu dar (Inv. Nr. 1022, Weißblech, 33 × 25 cm).
9 *Petrus und die Magd. Der Apostel wendet sich, nach rechts gehend, zu der Magd zurück, die ihm, eine brennende Kerze in der Hand, mit eifrig fragender Gebärde folgt. Im Hintergrunde rechts drei Kriegsknechte. Halbfiguren. Holz. H. 65 cm, Br. 77,5 cm* (1300 Reichsmark).

## 76

### *Die Büßende Maria Magdalena, um 1685–90*

Signiert unten rechts: *G. Schalcken*
Leinwand, 48 × 39 cm
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KMSst177

**PROVENIENZ** 1761 erworben.

Thierry Beherman machte in seiner Monografie über Schalcken darauf aufmerksam, dass das Thema der *Büßenden Maria Magdalena* bei Schalcken sehr beliebt war, denn der Maler stellte es in mindestens zehn Bildern dar.[1] Die meisten dieser Gemälde entstanden in der Spätzeit von Schalckens Karriere, einige davon malte er in seinen Londoner Jahren (1692–96; Kat. Nr. 77).[2] Das Interesse des Künstlers für dieses Sujet liegt zweifellos darin begründet, dass es ihm die Möglichkeit bot, von der Begeisterung seiner Kunden für Bilder mit raffinierten Kerzenlichteffekten zu profitieren. Das hier behandelte Gemälde bringt diese Effekte besonders schön und reizvoll zur Geltung. Einzige Lichtquelle im Bild ist die Öllampe, ein beliebtes Motiv in Schalckens Magdalena-Gemälden. Ihr Licht erhellt in einer subtilen und zarten Weise den Raum und reicht sogar bis in die am stärksten verschatteten Partien, wie beispielsweise die Stoffbahnen der großartigen karminroten Draperie oder zu dem Totenschädel und Spiegel im Vordergrund. Am hellsten beleuchtet das Licht Magdalena selbst. Es lässt ihr Antlitz und den Oberkörper erstrahlen, Letzteren auf geradezu provokante Weise, indem der Lichteinfall ihre entblößte Brust besonders betont. Angesichts dieser Merkmale lässt sich das Gemälde in die späten 1680er-Jahre datieren, in denen Schalcken eine ganze Reihe idealisierter Aktdarstellungen schuf.[3]

Die ausgeprägte erotische Note in Schalckens Darstellung lässt sich kaum leugnen, obwohl zugleich die traditionellen, auf die Buße der Heiligen verweisenden Attribute zu sehen sind. Zu diesen gehört auch das sinnreiche Motiv der gerissenen Perlenkette, die von ihrem Hals hängt und ein unmissverständliches Zeichen für ihre Abkehr von weltlichen Besitztümern und Belangen ist. Die verlockende Erscheinung der Heiligen scheint die spirituelle Botschaft der Buße zu unterhöhlen. In seiner wichtigen Studie zu Rembrandt und dem weiblichen Akt legte Eric Jan Sluijter überzeugend dar, dass die Erotik ein wesentlicher Bestandteil von zahlreichen niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts mit religiösen (und mythologischen) Sujets war, auf denen viele unterschiedliche Grade von Nacktheit gezeigt werden.[4] Solche Arbeiten erregten den Zorn von Pfarrern wie Moralisten, die lautstark darüber klagten, dass die in der Kunst gezeigten weiblichen Akte den Betrachtern geistigen Schaden zufügten, indem sie unzüchtige Gedanken beförderten, vor allem, wenn die besagte Darstellung besonders lebensecht war.[5] Sluijter legte auch dar, wie in zeitgenössischen niederländischen Theaterstücken und Gedichten erotische Gemälde zum Teil als Mittel eingesetzt wurden, um das Begehren der Protagonisten zu wecken. Dennoch diente innerhalb dieses literarischen Kontextes die provozierende Wiedergabe weiblicher Körper in erster Linie der Unterhaltung.[6]

Zweifellos rief Schalckens *Büßende Maria Magdalena* bei den Betrachtern ähnliche Gefühle hervor, wobei ihre ganz persönlichen Reaktionen von Faktoren wie ihrem sozialen Status und Geschmack, der Tiefe ihrer religiösen Überzeugungen und dem Grad ihrer Bildung beeinflusst waren. Auch wenn der ursprüngliche Besitzer von Schalckens Gemälde vielleicht für immer unbekannt bleiben dürfte, so ist es doch von Interesse, dass zwei hochrangige Sammler andere Fassungen des Themas aus Schalckens Hand besaßen. Der eine war Diego Duarte (1612–1691), ein überaus wohlhabender Juwelier und Bankier in Antwerpen, und der andere war Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716), Schalckens Mäzen in seinen späten Schaffensjahren (Kat. Nr. 79).[7] **WF**

**LITERATUR** Best. Kat. Kopenhagen 1838, Nr. 618; Stroe 1848, Nr. 177; Best. Kat. Kopenhagen 1946, S. 277, Nr. 647; Best. Kat. Kopenhagen 1951, S. 286, Nr. 647; Beherman 1988, Nr. 23.

1 Beherman 1988, S. 97–109, Nr. 15–24. Diese Bilder enthalten verschiedene Attribute, darunter Totenschädel, Kruzifixe, heilige Schriften etc.
2 Beherman 1988, S. 100, 108 f., datiert zwei Magdalena-Darstellungen von Schalcken um 1665–70. Hierbei handelt es sich um die Gemälde in der Sammlung Ihrer Majestät Königin Elisabeth II. in Windsor (Beherman 1988, Nr. 17, Abb. Kat. 77. 1) und im Staatlichen Museum in Schwerin (Beherman 1988, Nr. 24). Da die Provenienz des Gemäldes in den Royal Collections bis zu Königin Anne (Regierungszeit: 1702–1714) zurückverfolgt werden kann, ist es sehr wahrscheinlich, dass es während des Aufenthaltes des Künstlers in London entstand. Zu diesem Gemälde siehe White 1982, S. 117, Nr. 178. Der Autor des vorliegenden Katalogeintrages ist nicht davon überzeugt, dass das Gemälde in Schwerin authentisch ist. Es wurde zuletzt 1982 in einem Katalog dieser Sammlung aufgeführt. Siehe Best. Kat. Schwerin 1982, S. 114, Nr. 320.
3 Vgl. den Essay von Jansen, S. 21 f.
4 Sluijter 2006, S. 154.
5 Sluijter 2006, S. 144–148. De Jongh 1968/69, S. 65–67, wies als Erster auf Äußerungen von Pfarrern und Moralisten bezüglich der von erotischen Kunstwerken ausgehenden Gefahren für die Betrachter hin.
6 Sluijter 2006, S. 148–151. In gewisser Weise erklärt das Vermögen der Kunst, Begehren zu wecken, die insbesondere in England beliebten *Portraits historiés*, auf denen sich Damen in Gestalt von Maria Magdalena darstellen

ließen. Sie erweckten sowohl die Vorstellung von Demut als auch von sinnlicher Schönheit, denn die Heilige wurde damals als „himmlische Venus" aufgefasst. Siehe Eade 2012, S. 320, 325 passim.

7 Für das Maria Magdalena-Gemälde des Kurfürsten siehe Kat. Nr. 79. Zu Duarte, dessen Gemälde von Schalcken in einem 1682 verfassten Inventar seiner Sammlung aufgeführt wird, siehe den Essay von Jansen S. 21f.

## 77

## *Die büßende Maria Magdalena, 1680–92*

Signiert rechts unten: *G. Schalcken*
Eichenholz, 27 × 20,5 cm
Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 304

**PROVENIENZ** Möglicherweise identisch mit dem 1725 von George Vertue beschriebenen Gemälde: *A Small picture of a Woman, a death's head & a lamp. Extreamly neat & Curious. In one corner. ‚G. Schalcken. P.' In Mr Russel's Sale of pictures;*[1] erworben vor 1749 durch Wilhelm VIII., Landgraf von Hessen-Kassel (1682–1760) (Inventar 1749, Nr. 113).

Im Laufe seines künstlerischen Schaffens stellte Schalcken das Thema der büßenden Maria Magdalena mindestens zehnmal dar. Während seiner Lehre bei Gerrit Dou hatte dieser ebenfalls eine Reihe von Maria Magdalena-Darstellungen gemalt.[2] Es ist daher anzunehmen, dass sich Schalckens malerisches Interesse für diese Heilige in jener Zeit ausprägte. Die früheste erhaltene Darstellung, ein kleines Gemälde in der Royal Collection London, datiert jedoch aus dem Jahr 1670 und ist somit erst nach seiner Ausbildung bei Dou entstanden, möglicherweise aber noch in Leiden (Abb. Kat. Nr. 77.1).[3] Nicht viel erinnert hier an Dou. Am auffälligsten ist das Kunstlicht, das sich im Laufe der Zeit zu Schalckens Markenzeichen herausbilden sollte. Auch in den anderen neun Maria Magdalena-Gemälden gab Schalcken die Heilige gedankenversunken in einer nächtlichen Umgebung wieder. Die enorme Vielfalt dieser Darstellungen zeigt, dass sich die Beschränkung auf Nachtszenen äußerst günstig auf Schalckens Kreativität auswirkte.[4]

Die früheste Fassung in der Royal Collection wirkt aufgrund der gekünstelten Geste der neutestamentlichen Sünderin, ihrer unbestimmten Mimik und der verhältnismäßig einfach ausgeführten Lichteffekte wie ein nur teilweise gelungenes Experiment. In seiner Kasseler Maria Magdalena ist jedoch von dieser für einen jungen Künstler typischen Ungewandtheit nichts mehr zu erkennen. Bei diesem Gemälde, dem kleinsten der Serie, handelt es sich um ein reifes, vermutlich in den 1680er-Jahren gemaltes Werk.[5] Das gut erhaltene Bild ist ein Meisterwerk des Künstlers und vermutlich eine der gelungensten Darstellungen der Figur. Die Heilige ist groß in die Bildfläche gerückt, als wolle Schalcken damit das kleine Format kompensieren. Sie befindet sich im Freien vor einer kannelierten Säule. Links beleuchtet ein schwacher Mond den bewölkten Himmel. Gewagt ist die Platzierung der Öllampe, die mit ihrer unruhig brennenden Flamme und dem hellen Licht als dominantes Motiv rechts im Vordergrund erscheint. Doch Schalcken wusste mühelos dem „Rest des Bildes die notwendige Klarheit zu geben", wie sein erster Lehrer Samuel van Hoogstraten die größte Herausforderung bei der Gestaltung einer Kunstlichtszene umschrieb.[6]

Das Bild besticht durch überzeugende Lichteffekte und eine hervorragende Wiedergabe der unterschiedlichen Texturen. Zugleich hielt sich Schalcken bei der Inszenierung zurück. Kat. Nr. 76 zeigt Maria Magdalena zwar ebenfalls kurz nach ihrer Bekehrung, doch in einem ungleich dramatischeren Ton. Das Bewusstsein für ihr sündhaftes Verhalten wird sehr eindringlich dargestellt, weinend und mit zerrissener Perlenkette. Die Auffassung des Kasseler Gemäldes ist viel dezenter. Eine Rose im Haar, eine Perle als Ohrgehänge und ein kostbares Gewand mit Goldstickerei verweisen auf das frühere ausschweifende Leben der Heiligen. Von ihren traditionellen Attributen sind nur Totenschädel und Öllampe zu sehen. Kruzifix oder Buch, die den Blick Maria Magdalenas traditionell auf sich ziehen, werden nur suggeriert und befinden sich außerhalb des Bildes. Schalcken komponierte diese Szene für einen sorgfältigen und geübten Betrachter mit Blick für beiläufige, aber bedeutungsvolle Details. Zu diesen gehören die Kornähren auf dem mit rotem Samt bedeckten Tisch, ein bekanntes eucharistisches Symbol. Auch die Schalckens Werken oft innewohnende Erotik kommt hier dosiert und subtiler zum Einsatz. Darüber hinaus spielt die jugendliche Anmut der Figur zweifelsohne auf die Vergänglichkeit an. Dies gilt auch für die übrigen Details, die vor dem Hintergrund des niemanden verschonenden Todes ein Exempel christlicher Gesinnung heraufzubeschwören scheinen. Vielleicht wurde das Thema der büßenden Maria Magdalena durch die Betonung des Vanitas-Gedankens so auch für einen protestantischen Kunstsammler attraktiv. **ES**

**LITERATUR** Best. Kat. Kassel 1783, Nr. 92; Smith 1842, Nr. 14 (als Pendant zu seiner Nr. 13, die *Dame mit Waffel*, siehe Kat. Nr. 33); Best. Kat. Kassel 1878, Nr. 612; Best. Kat. Kassel 1888, Nr. 277; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 45; Best. Kat. Kassel 1913, Nr. 304; Best. Kat. Kassel 1958, Nr. 304; Beherman 1988, Nr. 15; Best. Kat. Kassel 1996, Bd. 1, S. 281 f.; Bd. 2, Taf. Nr. 218.

1 Diese frühe Provenienz wurde von Wayne Franits vorgeschlagen, siehe Kat. Nr. 78.

**77 (Originalformat)**

2 Ronni Baer akzeptiert in ihrer Dissertation zu Dou nur zwei Maria Magdalena-Darstellungen als eigenhändige Arbeiten, welche sie um 1660–65 datiert, siehe Baer 1990, Nr. 101, 102. Willem Martin nahm in seinem Œuvrekatalog von 1913 auch die Gemälde in Berlin (Gemäldegalerie) und Stockholm (Nationalmuseum) auf, welche noch immer den Vorteil des Zweifels verdienen.
3 Auch Beherman 1988, Nr. 17, datiert diese Arbeit in Schalckens frühe Schaffenszeit (1665–70). Aufgrund der frühen englischen Provenienz suggeriert Wayne Franits jedoch in seinem Text zu Kat. Nr. 76, dass dieses Gemälde aus Schalckens englischer Periode (1692–96) datieren könnte.
4 Für Schalckens weitere Interpretationen siehe Beherman 1988, Nr. 16, 18–24. Die Variation äußert sich in mehreren Aspekten wie Format, Bildformel (wobei Maria Magdalena als Brust- oder als Kniestück oder als ganze Figur gezeigt wird) und Pose der Heiligen, die im Dreiviertelprofil, *en profil* oder *en face* wiedergegeben ist. Auch der Gemütszustand von Maria Magdalena, ihre Attribute und die Lichteffekte variieren. Bei jedem Gemälde handelt es sich um eine neue Bilderfindung, was die in diesem Katalog behandelten, sehr unterschiedlichen Darstellungen demonstrieren (Kat. Nr. 76–79).
5 Beherman datierte die Arbeit in Schalckens letzte Schaffensjahre (1700–06), was entschieden zu spät ist. Franits hält aufgrund der von ihm entdeckten und hier unter Vorbehalt übernommenen frühen Provenienz das Gemälde für eine Arbeit aus den Londoner Jahren. Stilistisch ist eine Datierung in die frühen 1690er-Jahre nicht völlig auszuschließen, sodass Franits' Vorschlag richtig sein könnte.
6 Zu diesem von Peter Hecht (Ausst. Kat. Amsterdam 1989, S. 60) im Hinblick auf Dous berühmte Abendschule verwendeten Zitat siehe Hoogstraten 1678, S. 268.

**77.1** *Godefridus Schalcken, Die büßende Maria Magdalena (London, The Royal Collection)*

## 78

**John Smith (Daventry 1652–Northampton 1743) nach Godefridus Schalcken**

### *Die büßende Maria Magdalena, 1693*

Bezeichnet am unteren Rand: *G: Schalken pinxit majori forma // M Magdalene // I Smith fec: et excud:*
Mezzotinto, 354 × 252 mm
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-32917

**PROVENIENZ** 1816 von der Königlichen Bibliothek erworben.

Das ergreifende Mezzotinto zeigt die büßende Maria Magdalena, in einer Höhle kniend, die von einer Lampe erleuchtet wird, in Betrachtung ihres traditionellen Attributs: dem Salbgefäß mit Duftöl, mit dem sie laut Neuem Testament Christi Füße salbte.[1] Die Druckgrafik wurde von John Smith (1652–1743), Englands bedeutendstem Schabkünstler und Verleger des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, nach einem Gemälde von Schalcken angefertigt. Das Blatt ist nicht nur aufgrund seiner Schönheit besonders wertvoll, sondern vor allem, weil es das Erscheinungsbild eines Gemäldes von Schalcken bewahrt, das seit fast 100 Jahren als verschollen gilt. Zuletzt befand es sich 1920 auf dem New Yorker Kunstmarkt.[2]

Die *Büßende Maria Magdalena* gehört zu einer Reihe von Mezzotinti, die Smith nach Gemälden von Schalcken schuf. Auch wenn nicht alle Blätter während des Aufenthaltes des Malers in England (1692–96) entstanden, so wissen wir dank eines umfangreichen, 1989 von Antony Griffiths veröffentlichten Albums in der Sammlung der New York Public Library mit Sicherheit, dass das hier behandelte Schabkunstblatt bereits 1693 herausgegeben wurde.[3] Smith hatte das Album in vorgerücktem Alter für einen seiner wohlhabenden Kunden zusammengestellt. Es besteht aus zwei Bänden und enthält insgesamt 342 Drucke, fast alle in exzellentem Abdruck. Das Wichtigste jedoch ist, dass Smith auf fast allen Blättern von Hand das Entstehungsjahr vermerkte, so auch zu dem hier behandelten Blatt.

Zweifelsohne hatte Schalcken den kommerziellen Nutzen von Smiths Mezzotinti nach seinen Werken erkannt. Dies mag auch erklären, warum der Künstler sich nicht nur auf dem *Selbstporträt* (Abb. Kat. Nr. 78.1) das 1695 für den Großherzog der Toskana, Cosimo III. de' Medici (1642–1723) entstand, mit diesem Schabkunstblatt in der Hand darstellte, sondern dem berühmten Sammler als Beigabe zu dem Gemälde auch einen Originalabdruck des Blattes zusandte![4]

Wie bereits in Kat. Nr. 76 erwähnt, behandelte Schalcken das Thema der büßenden Maria Magdalena mehrfach in seiner

G. Schalcken pinxit majori forma

M. Magdalene

I Smith fec: et excud:

Karriere, auch in seinen Londoner Jahren. Das dem hier behandelten Mezzotinto zugrunde liegende Bild ist ein Beispiel dafür.[5] Es gibt möglicherweise mehrere Gründe für das Interesse des niederländischen Malers an dieser Thematik. In erster Linie lieferte sie ihm einen weiteren Vorwand, die Begeisterung seiner Sammler und Mäzene für Bilder mit anspruchsvollen Kerzenlichteffekten auszunutzen. Jedoch müssen seine Magdalena-Darstellungen auch im Zusammenhang mit dem Interesse der englischen Elite an dieser Heiligen gesehen werden. Seit der Regentschaft von Charles I. war es bei den Damen des Hofes sehr modern, sich *à la Madeleine* porträtieren zu lassen.[6] Solche Porträts verbreiteten die Vorstellung von Demut, aber auch sinnlicher Schönheit, denn die Heilige wurde damals als „himmlische Venus" aufgefasst.[7] Hierbei ist jedoch einzuräumen, dass sich diese historisierenden Darstellungen der Porträtierten als Magdalena entscheidend von Schalckens Motiven unterschieden. Er zeigt die klagende Heilige in dunklen, höhlenartigen Umgebungen mit Attributen, die für den Europäer der frühen Neuzeit eindeutig zum katholischen Motivschatz gehörten.[8]

**WF**

**LITERATUR** Smith 1833, unter Nr. 44; Wessely 1887, Nr. 332; Wurzbach 1910, S. 569, Nr. 25; HdG 1912, unter Nr. 55; Crinò 1953, S. 195; Crinò 1957, S. 359; Beherman 1988, unter Nr. 22; Best. Kat. Florenz 1989, S. 522; Griffiths 1989, S. 256 f.; Langedijk 1992, S. 167; Ausst. Kat. Liverpool 1994/95, S. 70; Wuestman 1995, S. 78 f.; Wuestman 1998, S. 35.

**78.1** *Godefridus Schalcken, Selbstporträt (Florenz, Uffizien)*

1 Vgl. die Schilderung im Matthäus-Evangelium Mt 26, 6–13. Im Laufe der Jahrhunderte wurde die Identifizierung von Maria Magdalena mit jener namenlosen Frau, die Jesu Füße gesalbt hatte, Gegenstand einer ausführlichen Debatte. Doch verankerte sich die Tradition, ihre Figur mit diesem Ereignis zu verbinden, fest in der bildenden Kunst. Siehe zum Thema die verschiedenen Essays in Erhardt/Morris 2012.

2 Das Gemälde befand sich 1920 in der Art Collectors Association, Ltd., New York; siehe Beherman 1988, Nr. 22.

3 Griffiths 1989.

4 Siehe Langedijk 1992, S. 167, die darauf hinwies, dass der Großherzog den Künstler um einen zweiten Abdruck bat, da er den zuerst übersandten an seinen Sekretär Apollonio Bassetti verschenkt hatte. Dieser zweite Abdruck befindet sich heute im Gabinetto delle Stampe e disegni der Uffizien, Inv. Nr. St. Sc. 10591.

5 Etwa Schalckens *Büßende Magdalena* in Kassel, Kat. Nr. 77. Dieses Bild kann wahrscheinlich mit dem 1725 von George Vertue beschriebenen identifiziert werden: „a Small picture of a Woman, a death's head & a lamp. Extreamly neat & Curious. In one corner. ‚*G. Schalcken. P.*' In Mr Russel's Sale of pictures." Siehe [Vertue] 1931/32, S. 24. Es ist nicht bekannt, wann diese Versteigerung stattfand, aber Anthony Russell (um 1663–1743) war ein Kleinmeister, der bei John Riley gelernt und nachweislich 1726 in London Covent Garden gelebt hatte. Russell könnte das Bild möglicherweise von Schalcken selbst erworben haben.

6 Vgl. die Porträts, die im Ausst. Kat. London 2001, Nr. 33–36, behandelt werden; Eade 2012. Auch Schalckens Dordrechter Landsmann Casparus Smits (um 1635–1689 oder 1707), der in den 1660er-Jahren nach England ausgewandert war, malte zahlreiche Darstellungen der Maria Magdalena; von mindestens einer dieser Darstellungen fertigte John Smith eine Kopie in Mezzotinto-Technik an (Wessely 1887, Nr. 333). Zu Smits siehe Houbraken 1718/21, Bd. 3, S. 67 f.; Walpole 1762, Bd. 3, S. 132 und vor allem Bredius 1915, der interessante Archivstücke zu Smits beleidigenden Äußerungen über Schalcken und weitere bekannte zeitgenössische Maler veröffentlichte. Ich danke Anja K. Sevcik für ihren Hinweis auf Smits.

7 Siehe Eade 2012, S. 320, 325, passim.

8 Ein 1667 datierter Druck nach Peter Lelys Porträt von Barbara Villiers, Countess of Castlemaine, enthält diese katholischen Details, einschließlich eines Kruzifixes, Schädels und einer Bibel. Laut Ausst. Kat. London 2001, S. 124, spielen diese Attribute mit Sicherheit auf die 1663 erfolgte Konvertierung der Porträtierten zum Katholizismus an. Moseley-Christian 2012, gibt einen hilfreichen Überblick über Heiligendarstellungen in Druckgrafiken und Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts.

**79**

## *Die Bekehrung der Maria Magdalena, 1700*

Signiert links unten: *G. Schalcken 1700*
Leinwand, 94 × 69 cm
New York, The Leiden Collection, Inv. Nr. GS-114

PROVENIENZ Slg. Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716); im Besitz der Pfalzgrafen bis Maximilian IV. Joseph (1756–1829), Kurfürst von der Pfalz und Bayern, ab 1806 König von Bayern; Slg. der Könige von Bayern, München; zwischen 1834 und 1840 in das Landauerbrüderhaus, Nürnberg, überführt; zwischen 1876 und 1893 im Germanischen Museum, später Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Verst. New York (Parke-Bernet), 5. 3. 1952, Nr. 64 (225 $); Verst. New York (Parke-Bernet), 6. 10. 1971, Nr. 75; Verst. New York (Christie's), 9. 1. 1981, Nr. 111 (8500 $); Slg. Martin Pomp, New York; Kunsthandel, New York 1996/97; Kunsthandel Johnny Van Haeften, London 2004; dort erworben.

Schalcken lebte in London, als der Großherzog der Toskana, Cosimo III. de' Medici, über seinen Gesandten Thomas Platt den Maler um die Anfertigung eines Selbstporträts bei Kerzenlicht bat. Nach seiner Rückkehr nach Holland erwarb der Großherzog weitere Gemälde von ihm. Vermutlich führte dieser Kontakt mit Cosimo zu direkten Aufträgen vom kurfürstlichen Hof in Düsseldorf, wo Cosimos Schwiegersohn Johann Wilhelm von der Pfalz residierte.[1] In jedem Fall malte Schalcken im Jahre 1700 für den Kurfürsten zwei große Gemälde mit religiösen Szenen.

**79.1** *Anthonis van Dyck, Amaryllis und Mirtillo (Pommersfelden, Schloss Weissenstein)*

Das berühmtere der beiden 1700 entstandenen Gemälde ist das *Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen* (Kat. Nr. 74). Bei dem zweiten handelt es sich um die hier behandelte *Bekehrung der Maria Magdalena*. Diese Erzählung stammt nicht aus der Bibel, fand jedoch dank der *Legenda Aurea* große Verbreitung. Die Figur der Maria Magdalena war in Schalckens Zeit noch immer sehr aktuell, denn im gegenreformatorischen Gedankengut galt sie als die reuige Sünderin schlechthin.[2] Damals stand die Pfalz unter dem allesbeherrschenden Einfluss der Gegenreformation. Bis 1685 gehörten die Kurfürsten der Pfalz zu den Führern der protestantischen Fraktion in Deutschland. Doch mit dem Tod des kinderlosen Karl II. in jenem Jahr erlosch auch der protestantische Zweig der Familie Wittelsbach-Simmern. Der Kampf um die Nachfolge wurde von dem katholischen Zweig Wittelsbach-Neuburg beigelegt. Der neue katholische Kurfürst von der Pfalz-Neuburg war Johann Wilhelms Vater. Er setzte alles daran, seine überwiegend protestantischen Untertanen wieder in den Schoß der Mutterkirche zurückzuführen, eine Politik, die nach 1690 von seinem Sohn und Nachfolger mit erhöhtem Eifer fortgesetzt wurde.

Maria Magdalena und ihre Umgebung wurden in feiner Malweise und mit einem guten Auge fürs Detail dargestellt. Die Heilige sitzt neben einem Sarkophag, auf dem ein dicker Foliant liegt. Mit ihrer rechten Hand berührt sie eine auf dem Buch stehende brennende Öllampe. Das Licht der Lampe beleuchtet insbesondere den entblößten Busen der Heiligen, die ihren linken Arm erhoben hat und über ihre linke Schulter nach oben schaut. Dort schweben in himmlischem Licht einige Engel mit einem Palmenzweig und einem Kranz. Ein Strahl dieses übernatürlichen Lichtes fällt auf Maria Magdalenas Stirn und lässt sie aufleuchten. Den Hals der Heiligen schmückt eine zerrissene Perlenkette, zu ihren Füßen liegen zwei kostbare Draperien in Purpur und Blau, auf denen goldene und silberne Schalen und Trinkgefäße sowie weitere Kostbarkeiten ausgebreitet sind, darunter eine Perlenkette und eine goldene Medaille an einem blauen Band. Mit ihrem linken Fuß tritt sie auf eine Kaiserkrone, neben der ein goldenes Zepter liegt, ein weiteres Symbol weltlicher Macht. Die linke Bildhälfte begrenzt ein großer roter und mit Fransen versehener Vorhang, der am linken Rand von einer Lichtquelle außerhalb des Bildes beleuchtet wird. Hinter Maria Magdalena befindet sich ein hohes Steinpodest, auf dem eine Säule steht. Rechts daneben ist eine nächtliche Szene mit rauer See und in Not geratenen Schiffen zu sehen. Dieses Motiv verweist auf die *Legenda Aurea*, wo erzählt wird, dass die Heilige in

Palästina ein steuerloses kleines Boot bestieg und schließlich in Südfrankreich an Land ging.[3]

Schalckens feinsinnige Darstellung der Bekehrung der Maria Magdalena illustriert hervorragend, wie diese Heilige im Zeitalter der Gegenreformation gesehen und interpretiert wurde. In ihr vereinen sich die Sinnlichkeit des profanen Lebens und das geistliche Kirchenleben, antike Schönheit und christliche Bekehrung und Buße. Schalcken ließ nichts unversucht, um ihre Anmut zu betonen. Sie ist nur mit einem weißen, über der Brust geöffneten Satinhemd bekleidet, ihre Beine bedeckt eine große blaue Draperie. An ihrer teilweisen Nacktheit konnte kein Anstoß genommen werden, denn in der nach dem Tridentinum herrschenden Glaubenswelt wurden Buße und Nacktheit in einem Zusammenhang gesehen. Der kaum verhüllte Körper der Bekehrten galt als „heroische Nacktheit", wobei ihre Figur durch ein spirituelles Leuchten in eine gewisse Distanz gerückt wurde. Das strahlende Himmelslicht, das im Gemälde auf die Sünderin fällt, verstärkt diesen Eindruck.[4]

Das Sujet der Maria Magdalena war keine Neuheit in Schalckens Œuvre. Es sind mindestens zehn Gemälde mit Darstellungen dieser Bußfertigen von seiner Hand bekannt (vgl. Kat. Nr. 76–78). Die Ikonografie dieser Bilder ist recht einfach: Maria Magdalena wird stets im Licht einer einzigen Lampe oder Kerze betend gezeigt, umgeben von einem Schädel oder der Bibel.[5] Auf keiner anderen Darstellung dieser Heiligen findet sich ein solcher Reichtum von Bildelementen wie auf diesem Gemälde. Zweifelsohne werden hier die Wünsche des kurfürstlichen Hofes eine Rolle gespielt haben. Sehr schön zu erkennen sind der Einsatz und die Wiedergabe der verschiedenen künstlichen Lichtquellen. Neben dem natürlichen Licht einer außerhalb des Bildes befindlichen Quelle findet sich neben der Hauptfigur das bei Schalcken zu erwartende Licht einer Öllampe. Mit der dritten und nicht nur in ikonografischer Hinsicht wichtigsten Lichtquelle stellt Schalcken das göttliche Einwirken dar. Dieses Licht erhellt vor allem die Stirn der Heiligen, als deute es an, dass Maria Magdalena nun ein spirituelles Leben beginnt und jedweden Prunk und alle weltliche Pracht verachtet.

Bemerkenswert sind in diesem übernatürlichen Licht die Engelsfiguren, deren Darstellungsweise sich nirgendwo sonst in Schalckens Arbeiten findet. Sie erwecken den Eindruck, als seien sie dem Werk eines anderen Künstlers entlehnt. Schalcken scheint hier aufmerksam die Arbeiten von Anthonis van Dyck (1599–1641) studiert zu haben, denn auf dessen *Amaryllis und Mirtillo*, seit 1713 im Besitz der Grafen von Schönborn in Pommersfelden, ist ein sehr ähnlicher Putto zu sehen (Abb. Kat. Nr. 79.1). Van Dycks Gemälde befand sich zu Zeiten Schalckens in der Sammlung von Willem III., es wurde erst nach 1694/95 in das Palais Het Loo bei Apeldoorn gebracht. Zuvor war das vom Großvater Willems III., Prinz Frederik Hendrik, erworbene Bild immer im statthalterlichen Quartier im Binnenhof in Den Haag zu sehen gewesen, sodass Schalcken es gewiss kannte.[6] GJ

**LITERATUR** Karsch 1719, Nr. 21; van Gool 1750/51, Bd. 2, S. 533; Descamps 1753/63, Bd. 3, S. 143; Pigage 1778, Nr. 322; Smith 1833 Nr. 75; Best. Kat. Nürnberg 1840, Nr. 154; Strauven 1862, S. 21, Nr. 4; Parthey 1864, S. 500, Nr. 11; Best. Kat. Nürnberg 1882, Nr. 342 (326); Best. Kat. Nürnberg 1909, Nr. 410 (342); HdG 1912, Nr. 49; Beherman 1988, Nr. 19; Ausst. Kat. München 2009, Bd. 2, Nr. 257; Baumstark 2009, Nr. 322.

1 Langedijk 1992, S. 167.
2 Knipping 1939/40, Bd. 2, S. 96–109.
3 Kirschbaum 1968/76, Bd. 7, Sp. 516–541, bes. 534.
4 Knipping 1939/40, Bd. 1, S. 62 und 80.
5 Vgl. Beherman 1988, Nr. 15–24.
6 Barnes 2003, S. 294, Nr. III.60; van der Ploeg 1997, S. 114, Nr. 5.

**80**

### *Die Beweinung Christi, 1703*

Holz, 53,2 × 35,8 cm
Bezeichnet oben rechts: *G. Schalcken*
Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1292
[nur in Köln ausgestellt]

**81**

Jan Frans van Douven (Roermond 1656–Düsseldorf 1727)

### *Die Erziehung der Jungfrau, 1703*

Rückseitig signiert und datiert: *Jh. F. Douven Pinxit / et dedicavit A$^{o}$ 1703*
Holz, 53,6 × 36,6 cm
Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1193
[nur in Köln ausgestellt]

**82**

Adriaen van der Werff (Kralingen 1659–Rotterdam 1722)

### *Die Anbetung der Hirten, 1703*

Signiert und datiert unten links: *Adr.$^{n}$ v$^{r}$ Werff fec. An$^{o}$ 1703*
Holz, 53 × 35,8 cm
Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1313
[nur in Köln ausgestellt]

PROVENIENZ Düsseldorf, entstanden für Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici (1667–1743); seit 1717 in Florenz; seit 1732 in den Uffizien.

Im Jahr 1703 entstand ein bemerkenswertes Gemäldeensemble für den Düsseldorfer Hof. Man weiß aus den Reiseberichten des Florentiner Diplomaten Marchese Carlo Rinuccini, dass der kunstliebende Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, dem es um 1700 gelungen war, die talentiertesten zeitgenössischen Künstler der Niederlande an seinen Hof zu binden, seiner zweiten Gemahlin, Anna Maria Luisa de' Medici, ein besonderes Geschenk verehren wollte.[1] Er beauftragte drei der von ihm besonders geschätzten Meister – seinen „premier peintre" Adriaen van der Werff, seinen Kammerrat und Oberaufseher der Kunstsammlungen, Jan Frans van Douven, sowie Godefridus Schalcken –, jeweils ein Gemälde entsprechender Größe auszuführen. Die drei Historiengemälde schließen sich zu einer ikonografisch locker verbundenen Folge zusammen, deren ideelles Zentrum die Namenspatronin der Kurfürstin, die Gottesmutter Maria, bildet. Es kamen drei kostbare Tafelgemälde zur Ausführung, die weder im Düsseldorfer Kunsthaus noch in den privaten Gemäldekabinetten des Kurfürsten im Schloss zur Aufstellung gelangten, sondern ganz offenbar zum Eigenbesitz der Kurfürstin zählten und daher von ihr im Jahr 1717 – nach dem Tode Johann Wilhelms – in ihre italienische Heimat mitgeführt wurden. Man weiß von der Übergabe der Gemälde an die Galleria degli Uffizi im August 1732 und gar von einer kurzeitigen Aufstellung in der Tribuna, dem seit alters nobelsten Ort der Kunstpräsentation in Florenz.[2]

Es fällt zunächst ins Auge, dass hier drei Nachtstücke zur Ausführung gelangten, und es kann kein Zweifel daran bestehen, dass der Auftraggeber dies so wünschte. Da nun im Œuvre van der Werffs das Nachtstück eine untergeordnete Rolle spielt, wird es fraglos Schalckens aufsehenerregende Virtuosität in diesem Metier gewesen sein, die den Kurfürsten veranlasst hatte, das kerzenbeleuchtete Nachtstück auch den beiden anderen Hofmalern als Vorgabe zu erteilen.

Schalckens Beitrag zu der Gemäldefolge, *Die Beweinung Christi*, macht unmittelbar deutlich, dass er dem kurfürstlichen Paar eine besondere Probe seiner Kunstfertigkeit vor Augen stellen wollte. Gleich mehrere Lichtquellen finden sich über den Bildraum verteilt: Zu der großen, bildzentralen Fackel in Händen von Maria Magdalena tritt eine Laterne am rechten Bildrand, deren matterer Schein eine der Trauernden, die ihr Haupt mit der linken Hand stützt, sanft beleuchtet. Das irdische Dunkel wird zudem durchbrochen von einem schmalen Strahl, der aus dem von Engelputten bevölkerten himmlischen Lichtraum unmittelbar auf das Haupt der ihre Tränen trocknenden Gottesmutter fällt. Im Bildhintergrund macht man zudem im letzten Abendlicht die Schädelstätte Golgatha aus. Virtuos gelingt es Schalcken, das Spiel des Lichts einzufangen, vor allem dessen mit der zunehmenden Entfernung von der Lichtquelle abnehmende Intensität. Besonders eindrucksvoll ist die effektvolle Herausleuchtung des Leibes Christi bei gleichzeitiger Verschattung seines Antlitzes.

Die außerordentliche Finesse, die Schalcken mit seiner aus dem Dunkel geleuchteten Beweinungsszene erreichte, wird unmittelbar deutlich, stellt man dieser Jan Frans Douvens *Erziehung der Jungfrau Maria* gegenüber, die ganz und gar der vorbildgebenden Manier Schalckens verpflichtet ist. Doch wieviel weniger differenziert ist hier die Lichtregie in der Szene mit der im Lesen unterwiesenen Maria und ihren Eltern Anna und Joachim. Härter fallen die Schatten, schärfer und weniger moduliert erscheinen die Übergänge von Licht und Schatten, sichtlich einfacher ist das Spiel des flackernden Lichtscheins im nachtdunklen Bildraum ausgeführt.

Dem grandiosen Feinmaler aus Rotterdam, Adriaen van der Werff, hingegen gelingt es, der unmittelbaren Konfrontation und Konkurrenz mit Schalcken aus dem Weg zu gehen, ist es

81

82

in seiner ungemein feinen, porzellanhaft ausgeführten Hirtenanbetung doch nicht die winzige Kerze des Nährvaters Josef im Bildzentrum, welche die Heilige Familie und die Feldhirten aus dem tiefen Schwarz der Nacht leuchtet[3]: Es ist das Christkind selbst, *lumen mundi*, das Licht der Welt, dessen reines und kühles Leuchten die Szene erhellt.[4] Auch hier, wie bei Schalcken und Douven, tritt ein Strahl himmlischen Lichtes hinzu, dessen Wirkung van der Werff gegenüber den Malerkollegen noch wirkungsvoll zu steigern wusste, indem er den Blick in die himmlischen Gefilde am oberen Bildrand verweigert.

Die drei Gemälde fügen sich zu einer in wesentlichen Gestaltungszügen homogenen Bildfolge zusammen, die der privaten Andacht der Kurfürstin gedient haben mag – und doch sind sie selbstbewusst als Kunstwerke konzipiert, die zudem in einem doppelten Wettstreit zu bestehen hatten: Zum einen mit den beiden unmittelbar konkurrierenden Stücken, zum anderen aber mit Rembrandts berühmter siebenteiliger Passionsfolge, die zwischen 1633 und 1646 entstanden ist und zu den Prunkstücken im Düsseldorfer Kunsthaus des pfälzischen Kurfürsten zählte – der halbrunde obere Abschluss der Tafeln wie die vom Helldunkel der virtuosen Lichtmalerei bestimmten Darstellungen machen die bewusste und wohl vom Auftraggeber gewünschte Bezugnahme deutlich. Für die Werke von van der Werff und Schalcken trifft dies in besonderem Maße zu, da sie Bildthemen bearbeiteten, die mit Rembrandts siebzig Jahre zuvor entstandenen Meisterstücken unmittelbar zu vergleichen waren. Ist van der Werffs *Hirtenanbetung* hinsichtlich der ausgewogenen Bildkomposition hervorzuheben, so glänzt Schalcken auch hier als Virtuose der Helldunkelmalerei. **MD**

**LITERATUR** (zu Schalcken) Smith 1833, Nr. 96; Wurzbach 1910, S. 568; HdG 1912, Nr. 40; Veen 1985, S. 49f; Beherman 1988, Nr. 13; Best. Kat. Florenz 1989, S. 520, n. 76.253; Ausst. Kat. Florenz 2006/07, Nr. 68; Ausst. Kat. München 2009, S. 392 f.

1 Veen 1985, S. 29 ff.
2 Ausst. Kat. Florenz 2006/07, S. 218.
3 Zum Gemälde van der Werffs siehe Veen 1985, S. 29 ff.; Gaehtgens 1987, Nr. 62.
4 Zur ikonografischen Tradition der Darstellung der Christnacht vgl. Neumeister 2003, S. 20–28.

# Anhang

## Bibliografie


**Angel 1642** | Philips Angel, Praise of painting, übersetzt von Michael Hoyle, mit einer Einführung und Erläuterung von Hessel Miedema, in: Simiolus 24/1996, S. 227–258 [Originalausgabe: Lob der schilder-konst, Leiden 1642].

**Anon. 1691** | Anonymous, A Choice Collection of Valuable Paintings, Most of Which Are Original, London 1691.

**Anon. 1722** | Anonymous, A Catalogue of Pictures by the Best Italian, French, Flemish and Dutch Masters, Collected by the Late William Van Huls Esq, London, August 1722.

**Anon. 1740** | Anonymous, A Catalogue of the Entire and Valuable Collection of Paintings, Bronzes, Busts in Porphyry and Marble and Other Curiosities of Charles Earl of Halifax, London 1740.

**Anon. 1746** | Anonymous, On Taste, in: The Museum; Or the Literary and Historical Register 1 no. 9, 1746, S. 326–331.

**Anon. 1750** | Anonymous, A Catalogue of the Pictures of Althorp (Yellow Bedchamber), 1750.

**Anon. 1802** | Anonymous, Catalogue of the Pictures of Althorp (Drawing Room), November 1802.

**Anon. 1932** | Anonymous, Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, Surrey, in the Collection of Sir Herbert Cook, Bart., London 1932.

**Anon. 1978** | Anonymous, Annual Report of the National Art-Collections Fund, 1978.

**Anon. 1989** | Anonymous, Recent Acquisitions in Edinburgh Museums, in: The Burlington Magazine 131/1989, S. 591–595.

**Aono 2008** | Junko Aono, Reproducing the Golden Age: Copies after Seventeenth-Century Dutch Genre Painting in the First Half of the Eighteenth Century, in: Oud Holland 121/2008, S. 1–34.

**Aono 2011** | Junko Aono, De Gouden Eeuw in druk: reprodcutieprenten van Nicolaas Verkolje, in: P. Knolle, E. Korthals Altes (Red.), Nicolaas Verkolje 1673–1746. De Fluwelen hand, Ausst. Kat. Rijksmuseum Twenthe, Zwolle 2011, S. 110–171.

**Aono 2015** | Junko Aono, Confronting the Golden Age. Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680–1750, Amsterdam 2015.

**Armstrong 1904** | Walter Armstrong, The Peel Collection and the School of Dutch Painting, Dublin 1904.

**Auer 2010** | Leopold Auer, Prince Eugene and the Ideal of the Honnête Homme; Behavioral Norms of the Elites under the Ancien Regime, in: Prince Eugene: General-Philosopher and Art Lover, Ausst. Kat. Belvedere Wien, München 2010, S. 41–47.

**Ausst. Kat. Rotterdam 1991** | Jeroen Giltaij, Guido M. C. Jansen, Perspectives: Saenredam and the architectural painters of the 17th century, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam 1991.

**Ausst. Kat. Amsterdam 1961** | Aert Schouman, Dordrecht 1710–1792, 's-Gravenhage. Tentoonstelling bijeengebracht uit openbaar en particulier bezit van tekeningen, aquarellen en prenten, Rijskprentenkabinet Amsterdam 1961.

**Ausst. Kat. Amsterdam 1976** | Eddy de Jongh (Red.), Tot lering en vermaak: betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw, Rijksmuseum Amsterdam 1976.

**Ausst. Kat. Amsterdam 1989** | Peter Hecht, De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff, Rijksmuseum Amsterdam, Den Haag 1989.

**Ausst. Kat. Amsterdam 1992** | Master Paintings and Drawings, Kunsthandel John H. Schlichte Bergen, Amsterdam 1992.

**Ausst. Kat. Amsterdam 1997** | Eddy de Jongh, Ger Luijten, Mirror of Everyday Light. Genreprints in the Netherlands 1550–1700, Rijksmuseum Amsterdam, Ghent 1997.

**Ausst. Kat. Amsterdam 2002/03** | Norbert Middelkoop (Red.), Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600–1800, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 2002/03.

**Ausst. Kat. Amsterdam/San Francisco/Hartford 2002** | Guido Jansen, Peter Sutton, Michael Sweerts (1618–1664), Rijksmuseum Amsterdam, Fine Arts Museum of San Francisco, Wadsworth Atheneum Museum of Art Hartford, Zwolle 2002.

**Ausst. Kat. Antwerpen 2006** | Sabine Craft-Giepmans, Hollandse meesters uit de Gouden Eeuw, Nederlandse schilderkunst 17e–18e eeuw uit het Museum Mayer van den Bergh en de Collectie Smidt van Gelder, Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen 2006.

**Ausst. Kat. Athen 2002** | A. Tamvaki, Sander Paarlberg, The Golden Age of Dutch painting from the collection of the Dordrechts Museum, National Gallery and Alexandros Soutzos Museum, Athen 2002.

**Ausst. Kat. Athen/Dordrecht 2000/01** | Peter Schoon, Sander Paarlberg (Red.), Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt, National Gallery and Alexandros Soutzos Museum Athen, Dordrechts Museum, Dordrecht 2000/01.

**Ausst. Kat. Basel 1987** | Petra ten-Doesschate Chu, Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Künstlerhaus Basel 1987.

**Ausst. Kat. Bilbao 2010** | Sander, Jochen (Hg.), La Edad de Oro de la pintura holandesa y flamenca del Städel Museum, Guggenheim, Bilbao 2010.

**Ausst. Kat. Braunschweig 1994** | Lubomír Slavíček, Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostitz aus der Nationalgalerie Prag, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1994.

**Ausst. Kat. Braunschweig 1978** | Rüdiger Klessmann (Hg.), Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1978.

**Ausst. Kat. Braunschweig 1979** | Rüdiger Klessmann e. a., Jan Lievens; ein Maler im Schatten Rembrandts, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1979.

**Ausst. Kat. Braunschweig 1993** | Ursel Berger, Jutta Desel (Hg), Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Hannover 1993.

**Ausst. Kat. Bremen 1904** | Katalog der Ausstellung historischer Gemälde aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle Bremen, Oktober 1904, Bremen 1904.

**Ausst. Kat. Brüssel 1971** | Rembrandt et son temps, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1971.

**Ausst. Kat. Cambridge 2011** | Marjorie E. Wieseman, Vermeer's Women. Secrets and Silence, Ausst.-Kat. The Fitzwilliam Museum Cambridge/University of Cambridge, New Haven/London 2011.

**Ausst. Kat. Cardiff 1958** | Dutch 17th Century Genre Paintings, Arts Council of Great Britain, National Library of Wales, Aberystwyth, National Museum of Wales, Cardiff, Glynn Vivian Museum and Art Gallery, Swansea 1958.

**Ausst. Kat. Chicago e. a. 1992** | Raymond Keaveney, Master European Paintings from the National Gallery of Ireland: Mantegna to Goya, Art Institute of Chicago e. a., Dublin 1992.

**Ausst. Kat. Den Haag 1888** | P. A. Haaxman Jr., Officieele catalogus der Nationale Tentoonstelling van oude en nieuwe kunstnijverheid in den Koekamp te 's-Gravenhage, 1888. Supplement, Den Haag 1888.

**Ausst. Kat. Den Haag 1924** | Catalogus der tentoonstelling van kinderafbeeldingen, Gemeente Museum Den Haag 1924.

**Ausst. Kat. Den Haag 1988/89** | Ben Broos e. a., Paintings from England. William III and the Royal Collections, Mauritshuis, Den Haag, Den Haag 1988/1989.

**Ausst. Kat. Den Haag 1989** | P. Maccubbin e. a., The Age of William III & Mary II; Power, Politics and Patronage 1688–1702, The Grolier Club, New York/The Folger Shakespeare Library, Washington D. C., Williamsburg 1989.

**Ausst. Kat. Den Haag 1997** | P. van der Ploeg e. a., Princely patrons: the collection of Frederick Henry of

Orange and Amalia of Solms in The Hague, Mauritshuis Den Haag, Zwolle 1997.

**Ausst. Kat. Den Haag/Washington 2005/06** | Q. Buvelot (Red.), Frans van Mieris 1635–1681, Mauritshuis Den Haag, National Gallery Washington, Zwolle 2005.

**Ausst. Kat. Dessau/Schwerin 2010** | H. Börsch-Supan, W. H. Savelsberg (Red.), Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (1725–1794), Kulturstiftung Dessau Wörlitz/Staatliches Museum Schwerin, Berlin 2010.

**Ausst. Kat. Dordrecht 1960** | L.J. Bol, Zestig Dordtse tekeningen, Dordrechts Museum, Dordrecht 1960.

**Ausst. Kat. Dordrecht 1992** | P. Marijnissen e. a., De Zichtbaere Werelt: schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad, Dordrechts Museum, Zwolle 1992.

**Ausst. Kat. Dordrecht 2000** | M. H. Peters, W. de Paus e. a., Kopen voor de eeuwigheid. Verzamelen in het Dordrechts Museum 1975–2000, Dordrechts Museum, Dordrecht 2000.

**Ausst. Kat. Dordrecht 2012** | Sabine Craft-Giepmans, Annette de Vries (Red.), Portret in portret in de Nederlandse kunst, 1550–2012, Dordrechts Museum, Dordrecht 2012.

**Ausst. Kat. Dresden 1996** | Uta Neidhardt, Godfried Schalcken (1643–1706). Eine Neuerwerbung: das Alter zwischen Allegorie und Charakterkopf, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden 1996.

**Ausst. Kat. Dresden/Leiden 2001** | A. Laabs, De Leidse fijnschilders uit Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden, Zwolle 2001.

**Ausst. Kat. Dublin/Amsterdam/Washington 2010/11** | Adriaan E. Waiboer, Gabriel Metsu, National Gallery of Ireland, Dublin, Rijskmuseum Amsterdam, National Gallery of Art, Washington, New Haven 2010.

**Ausst. Kat. Dulwich 1998** | Peter Sutton, Pieter de Hooch, Dulwich Picture Gallery London, Wadsworth Atheneum Hartford, New Haven 1998.

**Ausst. Kat. Düren 1967** | Gemälde des 15. bis 19. Jahrhunderts. Leihgaben, Leopold-Hoesch-Museum der Stadt Düren, Düren 1939.

**Ausst. Kat. Enschede 1988** | Zeno Kolks, Noel van Heusden. Van schaamte ontbloo. Het naakt in de Nederlandse kunst, Riksmuseum Twenthe, Enschede 1988.

**Ausst. Kat. Florenz 2006/07** | Stefano Casciu (Hg.), La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, Palazzo Pitti, Galleria Palatina Florenz, Florenz 2006.

**Ausst. Kat. Frankfurt 1991/92** | Klaus Gallwitz (Hg.), Städels Sammlung im Städel, Ausstellung aus Anlaß des 175. Bestehens des Städelschen Kunstinstitutes, Frankfurt a. M. 1991/92.

**Ausst. Kat. Greenwich/Dublin 2003/04** | Peter C. Sutton, Lisa Vergara, Ann Jensen Adams (Red.), Love letters: Dutch genre paintings in the age of Vermeer, Bruce Museum of Arts & Science, Greenwich (CT), National Gallery of Ireland Dublin, London 2003.

**Ausst. Kat. Haarlem 1986** | Eddy de Jongh, Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw, Frans Halsmuseum, Haarlem 1986.

**Ausst. Kat. Haarlem/Hamburg 2003** | Pieter Biesboer (Red.), Satire en vermaak : schilderkunst in de 17e eeuw: het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610–1670, Frans Hals Museum Haarlem, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003.

**Ausst. Kat. Hokkaido 1997** | Rainer Budde, Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Asahikawa Museum of Art, Hokkaido e. a., Tokio 1997.

**Ausst. Kat. Karlsruhe 2015** | Holger Jacob-Friesen, Pia Müller-Tamm (Hg.), Die Meister-Sammlerin Karoline Luise von Baden, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin/München 2015.

**Ausst. Kat. Kassel 2011** | Justus Lange e. a., Lichtgefüge. Das Licht im Zeitalter von Rembrandt und Vermeer, Petersberg 2011.

**Ausst. Kat. Köln 1876** | Kunsthistorische Ausstellung zu Cöln 1876, Berlin 1876.

**Ausst. Kat. Köln 1998** | Ekkehard Mai, Sonderschau der Sammlung Carstanjen, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1998.

**Ausst. Kat. Köln 2002** | Ekkehard Mai, Kurt Wettengl e. a., Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Wolfratshausen 2002.

**Ausst. Kat. Köln/Aachen 1946/47** | Meisterwerke der holländischen und flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts aus dem besitz des Wallraf-Richartz-Museums, Köln/Aachen 1946/47.

**Ausst. Kat. Köln/Dordrecht/Kassel 2006/07** | Ekkehard Mai (Red.), Vom Adel der Malerei. Holland um 1700, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Dordrechts Museum Dordrecht, Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, Köln 2006.

**Ausst. Kat. Leamington Spa 1947** | Re-Opening Exhibition of Oil Paintings from the English, Dutch, Spanish and Italian Schools, Selected from the Cook Collection Royal Leamington Spa Art Gallery, Leamington Spa 1947.

**Ausst. Kat. Leeds 1868** | Ralph N. James, L. Lefèvre, National Exhibition of Works of Art at Leeds, Leeds 1868.

**Ausst. Kat. Leeds 1982/83** | Alexander Robertson, Christopher Wright, Dutch Seventeenth-Century Paintings from Yorkshire Public Collections; A Complete Guide, Leeds City Art Gallery, Leeds 1982/83.

**Ausst. Kat. Liverpool 1994/95** | Xanthe Brooke, Face to Face: Three Centuries of Artists' Self-Portraiture, National Museums & Galleries on Merseyside Liverpool, Liverpool 1994/95.

**Ausst. Kat. London 1861** | British Institution. Catalogue of Pictures by Italian, Spanish, Flemish, Dutch, French and English Master, London 1861.

**Ausst. Kat. London 1952/53** | Dutch Pictures 1450–1750, Winter Exhibition, Royal Academy of Arts London, London 1952/53.

**Ausst. Kat. London 1971/72** | Oliver Millar, Dutch Pictures from the Royal Collection, Queen's Gallery London, University Park 1971/72.

**Ausst. Kat. London 1979** | Trafalgar Galleries at The Royal Academy II, London 1979.

**Ausst. Kat. London 1989** | Seymour Slive e. a., Frans Hals, Royal Academy of Arts, London 1989.

**Ausst. Kat. London 1990** | Ivan Gaskell, Master Paintings from the Collection of Wynn Ellis of Whitstable, Royal Museum and Art Gallery, Canterbury, National Gallery London 1990.

**Ausst. Kat. London 1991/92** | John Hayes, The Portrait in British Art, National Portrait Gallery London, London 1991/1992.

**Ausst. Kat. London 1998** | Antony Griffiths, Robert A. Gerard, The print in Stuart Britain, 1603–1689, British Museum, London 1998.

**Ausst. Kat. London 2001** | Catherine MacLoed, Julia Mariciari Alexander, Painted Ladies; Women at the Court of Charles II, National Portrait Gallery, London/Yale Center for British Art, New Haven, London 2001.

**Ausst. Kat. London 2005** | Anthony Bond e. a., Self-Portrait: Renaissance to Contemporary, National Portrait Gallery London, London 2005.

**Ausst. Kat. London/The Hague 2007** | Rudi Ekkart, Quentin Buvelot (Hg.) Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals, National Gallery London, Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, Zwolle 2007.

**Ausst. Kat. Luxemburg 1995** | Uwe Wieczorek (Hg.), Collections du prince de Liechtenstein, Musée national d'histoire et d'art Luxembourg, Luxemburg 1995.

**Ausst. Kat. Memphis 2001** | Scottish Treasures: Masterpieces from the National Gallery of Scotland, Brooks Museum of Art, Memphis/Georgia Museum of Art, Athens/New Orleans Museum of Art, New Orleans, Edinburgh 2001.

**Ausst. Kat. Mexico Stadt 2003** | Sander Paarlberg (Red.), El Siglo de Oro Holandés en Dordrecht. Obras maestras de la colección del Museo y del Archivo Municipal de Dordrecht, Museo Nacional de San Carlos, Mexico Stadt 2003.

**Ausst. Kat. Middelburg 2010** | Lievelingen. Favorieten uit de collective, Zeeuws Museum Middelburg, Alkmaar 2010.

**Ausst. Kat. München 1998/99** | Erika Billeter e. a., Die Nacht, Haus der Kunst München, Wabern/Bern 1998/99.

**Ausst. Kat. München 2009** | Reinhold Baumstark e. a., Kurfürst Johann Wilhelms Bilder, 2 Bde, München 2009.

**Ausst. Kat. New York 1985** | Walter Liedtke, The Princely Collections, Metropolitan Museum of Art, New York 1985.

**Ausst. Kat. New York 2003/04** | David Davies, El Greco, The Metropolitan Museum of Art, New York, The National Gallery, London, New Haven/London 2003/04.

**Ausst. Kat. Paderborn 2008** | A. Wandschneider (Red.), Die Entdeckung der inneren und äusseren Welt. Meister der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts aus dem Staatlichen Museum Schwerin, Städtische Galerie Paderborn 2008.

**Ausst. Kat. Paris 1955** | Chefs-d'Œuvre du Musée de Cologne, Musée de l'Orangerie, Paris 1955.

**Ausst. Kat. Paris 1967** | La Vie en Hollande au XVIIe siècle, Musée des Arts-décoratifs, Paris 1967.

**Ausst. Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984** | Peter C. Sutton (Red.), Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke Holländischer Genremalerei, Philadelphia Museum of Art, Gemäldegalerie Berlin, Royal Academy London 1984.

**Ausst. Kat. Phoenix/Kansas City/Den Haag 1999** | Michael K. Komanecky (Hg.), Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575–1775, Phoe-

nix Art Museum Phoenix, The Nelson-Atkins-Museum of Art Kansas City, Mauritshuis Den Haag, New York 1999.

**Ausst. Kat. Prag 1961** | Jaromír Šíp, Výstava přírůstků holandského malířství 17. století [Ausstellung von Neuerwerbungen holländischer Malerei des 17. Jh.], Nationalgalerie Prag, Prag 1961.

**Ausst. Kat. Prag 2008** | Lenka Stolárová, Vít Vlnas (Hg.), Láska, touha, vášeň: milostné náměty v umění 15.–19. století [Liebe, Begehren, Leidenschaft. Liebesmotive in der Kunst des 15.–19. Jahrhunderts], Archiv der Hauptstadt Prag, Nationalgalerie Prag, Palais Clam-Gallas, Prag 2008.

**Ausst. Kat. Raleigh 2014/15** | Dennis P. Weller e. a., Small Treasures: Rembrandt, Vermeer, Hals, and Their Contemporaries, North Carolina Museum of Art, Raleigh, Birmingham Art Museum, Birmingham 2014/15.

**Ausst. Kat. Rotterdam 1995** | R. E. O. Ekkart, Dutch Portraits from the Seventeenth Century, Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam 1995.

**Ausst. Kat. Rotterdam/Frankfurt 2004** | Jeroen Giltaij e. a., Senses and Sins. Dutch Painters of Daily Life in the Seventeenth Century, Museum Boijmans-Van Beuningen Rotterdam, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M. 2004.

**Ausst. Kat. Salem 2011** | Frits J. Duparc e. a., Golden. Dutch and Flemish masterworks from the Rose-Marie and Eijk van Otterloo Collection, Salem (MA) e. a. New Haven/London 2011.

**Ausst. Kat. Santiago de Chile 2003** | Sander Paarlberg, K. van Vloten (Red.), Maestros del siglo de oro Holandés en Dordrecht de la collection del museo de Dordrecht – Masters of the Dutch Golden Age in Dordrecht from the collection of the Dordrechts Museum, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile 2003.

**Ausst. Kat. Turin 2012** | Carla Enrica Spantigati, I Quadri del Re: le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale: collezionismo tra Vienna, Parigi e Torrino nel primo Settecento, Turin 2012.

**Ausst. Kat. Utrecht 2004** | Lisbeth Helmus, Vis. Stillevens van Hollandse en Vlaamse Meesters, Centraal Museum Utrecht 2004.

**Ausst. Kat. Valenciennes 1918** | Theodor Demmler (Red.), Kunstwerke aus dem besetzten Nordfrankreich, Ausst. Kat. Musée de Valenciennes, München 1918.

**Ausst. Kat. Vlaardingen 1999** | Vis in Beeld, Visserymuseum Vlaardingen 1999.

**Ausst. Kat. Washington 1989** | The Age of William III & Mary II; Power, Politics and Patronage 1688–1702, The Folger Shakespeare Library, Washington D. C./ The Grolier Club, New York), Williamsburg 1989.

**Ausst. Kat. Washington 2000** | Ronni Baer, Arthur Wheelock (Hg.), Gerrit Dou 1613–1675. Master Painter in the Age of Rembrandt, National Gallery of Art Washington, New Haven/London 2000.

**Ausst. Kat. Wien 1998** | Galerie Sanct Lucas, Old Master Paintings, Wien 1998.

**Ausst. Kat. Wien 2011** | Peter C. Sutton, J. Kräftner, The Hohenbuchau Collection : Dutch and Flemish Paintings from the Golden Age : Liechtenstein Museum Wien, Wien 2011.

**Baer 1990** | Ronni Baer, The Paintings of Gerrit Dou (1613–1675), Diss., Institute of Fine Arts, New York University, 1990.

**Baer 2011** | Ronni Baer, Dou's Nudes, in: Anton W.A. Boschloo e. a., Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in the Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honour of Eric Jan Sluijter, Zwolle 2011, S. 371–381.

**Baer 2012** | Ronni Baer, Dou and the Delft Connection: The Portrait of Dirk van Beresteyn, in: E. Buijsen, Ch. Dumas, V. Manuth (Red.), Face Book. Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th–18th Centuries. Liber Amicorum Presented to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday, Leiden 2012, S. 279–284.

**Baker 1902** | Theodore Baker, John Field. Eighteen Nocturnes for the Piano, New York/London 1902.

**Baldassari 1995** | Francesca Baldassari, Carlo Dolci, Turin 1995.

**Balen 1677** | Matthijs Balen, Beschryvinge Der Stad Dordrecht, Dordrecht 1677.

**Balm 2012** | Angenetha Balm, Wijnpakhuis Oldenborgh, in: Dordrecht Monumenteel, Nr. 42/2012, S. 14–34.

**Balm-Kok 2013** | Angenetha M. Balm-Kok, Het patriciërshuis van ouds genaamd 'de groene weijde'. Voorstraat 178 Dordrecht, Dordrecht 2013 (http://www.stichtingintermezzo.nl/%27De%20Groene%20Weijde%27.pdf).

**Balm-Kok/Boezeman 2014** | Angenetha M. Balm-Kok, J. W. Th. M. Boezeman (Red.), Een plundering in het rampjaar 1672 in: Dordrecht Monumenteel, 51/2014, S. 73–74.

**Barnes 2004** | Susan J. Barnes e. a., Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings, New Haven/London 2004.

**Barnes/Rose 2002** | Donna R. Barnes, Peter G. Rose, Matters of Taste: Food and Drink in Seventeenth-century Dutch Art and Life, Albany 2002.

**Bauer 2006** | Alexandra Nina Bauer, Jan Mijtens (1613/14–1670): Leben und Werk, Petersberg 2006.

**Baumstark 2009** | Reinhold Baumstark, La Galerie électorale de Dusseldorff: die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf. Nachdruck der Ausgabe Basel 1778, München 2009.

**Beckmann 2014** | Inke Beckmann, Geflügel, Austern und Zitronen. Lebensmittel in Kunst und Kultur der Niederlande des 17. Jahrhundert, Darmstadt 2014.

**Bedaux 1975** | Jan Baptist Bedaux, Minnekoorts-, zwangerschaps- en doodsverschijnsele op zeventiende-eeuwse schilderijen, in: Antiek 10/1975, S. 17–42.

**Beherman 1988** | Thierry Beherman, Godfried Schalcken, Paris 1988.

**Bergeron 2007** | Crissy Bergeron, Georges de la Tour's Flea-Catcher and the Iconography oft he Flae-Hunt in Seventeenth-Century Baroque Art, MA Thesis Northwestern State University 2007.

**Bergner 1905** | Paul Bergner, Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag, Prag 1905.

**Bernt 1958** | Walther Bernt, Die Niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts, Bd. 2, München 1958.

**Bernt 1980** | Walther Bernt, Die Niederländischen Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts, München [4]1980.

**Best. Kat. Amsterdam 1911** | B. W. F. van Riemsdijk, Catalogue des tableaux, miniatures, pastels, dessins encadrés, etc. du Musée de l'Etat à Amsterdam, Amsterdam 1911.

**Best. Kat. Amsterdam 1960** | Rijksmuseum, Catalogue of Paintings, Rijksmuseum, Amsterdam 1960.

**Best. Kat. Aachen 1883** | Suermondt-Museum zu Aachen, Beschreibendes Verezichnis, Aachen 1932

**Best. Kat. Aachen 1932** | Ida M. Schmitz, Gemälde-Katalog: amtliche Ausgabe mit 64 Abbildungen, Aachen 1932.

**Best. Kat. Aachen 2006** | Thomas Fusenig, Niederlande von 1550 bis 1800. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, München 2006.

**Best. Kat. Amsterdam 1976** | P. J. J. Van Thiel e. a., All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A Completely Illustrated Catalogue, Amsterdam/Maarsen1976.

**Best. Kat. Arnhem 1956, 1965** | Schilderijen Gemeentemuseum Arnhem, Arnhem 1956, 1965.

**Best. Kat. Berlin 1830** | Gustav Friedrich Waagen, Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1830.

**Best. Kat. Berlin 1909** | Hans Posse, Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen. Beschreibendes Verzeichnis, Berlin 1909.

**Best. Kat. Berlin 1975** | Henning Bock, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18 Jahrhunderts, Berlin 1975.

**Best. Kat. Berlin 1996** | Henning Bock e. a., Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, Berlin 1996.

**Best. Kat. Bremen 1925** | Emil Waldmann, Katalog der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1925.

**Best. Kat. Brüssel 1984** | Henri Pauwels (Red.), Musées royeaux des Beaux-Arts de Belgique, Département d'Art Ancien, Catalogue inventaire de la peinture ancienne, Brüssel 1984.

**Best. Kat. Budapest 2011** | R. E. O. Ekkart, Dutch and Flemish Portraits 1600–1800 (Old Masters' Gallery Catalogues: 1), Szépmüveszéti Múzeum, Budapest, Leiden 2011.

**Best. Kat. Den Haag 1817** | Notice des tableaux de la galerie Royale a la Haye, Den Haag 1817.

**Best. Kat. Den Haag 1982** | B.M.J. Brenninkmeyer-de Rooy, The Prince William V Gallery of paintings, Den Haag 1982.

**Best. Kat. Den Haag 1992** | Robert R. de Haas e. a., Rijksdienst Beeldende Kunst/The Netherlandish Office for the Fine Arts, Old Master Paintings. An illustrated summary catalogue, Zwolle/Den Haag 1992.

**Best. Kat. Den Haag 2004** | Ben Broos, Ariane van Suchtelen e. a., Portraits in the Mauritshuis 1430–1790, Zwolle 2004.

**Best. Kat. Dresden 1809** | J. A. Riedel, Verzeichniß der Königlich Sächsischen Bildergalerie zu Dresden, Dresden 1809.

**Best. Kat. Dresden 1817** | Catalogue explicatif des Tableaux de la Galerie, Dresden 1817.

**Best. Kat. Dresden 1860** | Wilhelm Schäfer, Die Königliche Gemälde-Gallerie zu Dresden: zur Erleichterung eingehender Studien in der Geschichte der Malerei und deren Kunstkritik allen Jüngern und Freunden der Kunst, Dresden 1860.

**Best. Kat. Dresden 1896** | Karl Woermann, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, Dresden 1896.

**Best. Kat. Dresden 1930** | Karl Wilhelm Jähnig, Klara Steinweg, Hans Posse, Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden: Katalog der alten Meister : kleine Ausgabe, Dresden 1930.

**Best. Kat. Dresden 2005** | Harald Marx, Elisabeth Hipp, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden: Illustrierter Katalog in zwei Bänden, Dresden 2005.

**Best. Kat. Dublin 1920** | Catalogue of pictures and other works of art in the National Gallery of Ireland and the National Portrait Gallery, Dublin 1920.

**Best. Kat. Dublin 1986** | Homan Potterton, Dutch Seventeenth and Eighteenth Century Painting in the National Gallery of Ireland, Dublin 1986.

**Best. Kat. Edinburgh 1997** | Helen Smailes e. a., The National Gallery of Scotland; Concise Catalogue of Paintings, Scottish National Gallery, Edinburgh 1997.

**Best. Kat. Florenz 1989** | Marco Chiarini, I dipinti olandesi del Seicento e del Settecento, Gallerie e Musei Statali di Firenze, Rom 1989.

**Best. Kat. Frankfurt 1988** | Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Kurt Wettengl, Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830, Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt 1988.

**Best. Kat. Frankfurt 2010** | Mirjam Neumeister, Christiane Haeseler, Holländische Gemälde im Städel 1550–1800, Bd. 3, Petersberg 2010.

**Best. Kat. Hamburg 1918, 1921, 1930, 1956, 1966** | Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der Alten Meister, Hamburg 1918, [2]1921, [3]1930, [4]1956, [5]1966.

**Best. Kat. Hamburg 2001** | Thomas Ketelsen e. a., Die Sammlungen der Kunsthalle Hamburg Bd. II: Die niederländischen Gemälde 1500–1800, Hamburg 2001.

**Best. Kat. Hamburg 2011** | Hubertus Gaßner, Andreas Stolzenburg (Hg.), Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle. Kupferstichkabinett Bd. 3: Annemarie Stefes, Niederländische Zeichnungen 1450–1850, Köln/Weimar/Wien 2011.

**Best. Kat. Hartford 1978** | Wadsworth Atheneum Paintings. Catalogue I. The Netherlands and the German-speaking Countries Fifteenth-Nineteenth Century, Hartford 1978.

**Best. Kat. Kassel 1783** | Simon Causid, Verzeichniss der Hochfürstlich-Hessischen Gemählde-Sammlung in Cassel, Kassel 1783.

**Best. Kat. Kassel 1878** | L. Aubel, Oscar Eisenmann, Verzeichniß der in dem Lokale der Neuen Gemälde-Galerie zu Cassel befindlichen Bilder, Kassel 1878.

**Best. Kat. Kassel 1888** | Oscar Eisenmann, Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Cassel, Kassel 1888.

**Best. Kat. Kassel 1913** | Georg Gronau, Katalog der Könglichen Gemäldegalerie zu Cassel, Berlin 1913.

**Best. Kat. Kassel 1958** | Hans Vogel, Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, Kassel 1958.

**Best. Kat. Kassel 1996** | Bernhard Schnackenburg, Gemäldegalerie Alte Meister Gesamtkatalog. Staatliche Museen Kassel, 2 Bde, Mainz 1996.

**Best. Kat. Köln 1877, 1888** | Johannes Nießen, Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln, Köln 1877, 1888.

**Best. Kat. Köln 1902, 1905** | Verzeichnis der Gemälde des städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Cöln, Köln 1902, 1905.

**Best. Kat. Köln 1936, 1938** | Wallraf-Richartz-Museum der Hansestadt Köln, Gemälde-Galerie, Wegweiser und Verzeichnis, Köln 1936, [2]1938.

**Best. Kat. Köln 1941** | Wallraf-Richartz-Museum der Hansestadt Köln, I. Die niederländischen, französischen, italienischen und spanischen Gemälde, Köln 1941.

**Best. Kat. Köln 1967** | Annemarie Kesting, Horst Vey, Katalog der Niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, Köln 1967.

**Best. Kat. Köln 1986** | Christian Heße, Martina Schlangenhaufer, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung, Köln 1986.

**Best. Kat. Kopenhagen 1827** | Johan Conrad Spengler, Catalog over det kongelige Billedgalleri paa Christiansborg, Kopenhagen 1827.

**Best. Kat. Kopenhagen 1838** | Christian Ludwig Le Maire, Verzeichniß der Gemälde der Königlichen Bildergallerie in Kopenhagen. Kopenhagen 1838.

**Best. Kat. Kopenhagen 1896** | Emil Bloch, Katalog over den kongelige malerisamling, Kopenhagen 1896.

**Best. Kat. Kopenhagen 1946** | Katalog over ældre Malerier, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1946.

**Best. Kat. Kopenhagen 1951** | Royal Museum of Fine Arts. Catalogue of Old Foreign Paintings, Kopenhagen 1951.

**Best. Kat. Leiden 1983** | M. L. Wurfbain, J. P. Sizoo, D. Wintgens, Stedelijk Museum De Lakenhal, Catalogus van de schilderijen en tekeningen, Leiden 1983.

**Best. Kat. London 1911** | An abriged catalogue of the pictures in the National Gallery, London 1911.

**Best. Kat. London 1960** | Neil MacLaren, The National Gallery Catalogues, The Dutch School, London 1960.

**Best. Kat. London 1991** | Neil MacLaren, The National Gallery Catalogues, The Dutch School 1600–1900, revised and expanded by Christopher Brown, London 1991.

**Best. Kat. Midlands 2013** | Public Catalogue Foundation, Oil Paintings in National Trust Properties in National Trust II: Midlands, London 2013

**Best. Kat. Nürnberg 1840** | Verzeichnis der Königlichen und städtischen Gemälde welche in der Königlichen Gemäldegalerie in Nürnberg im Landauerbrüderhause ausgestellt sind, Nürnberg 1840.

**Best. Kat. Nürnberg 1882** | Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde, Nürnberg 1882.

**Best. Kat. Nürnberg 1909** | Katalog der Gemälde Sammlung des Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1909.

**Best. Kat. Oxford 1950** | J. G. Van Gelder, Ashmolean Museum. Catalogue of the Collection of Dutch and Flemish Still-Life Pictures.

**Best. Kat. Oxford 1961** | Catalogue of paintings in the Ashmolean Museum, Oxford 1961.

**Best. Kat. Oxford 1980** | Summary catalogue of paintings in the Ashmolean Museum, Oxford 1980.

**Best. Kat. Oxford 2003** | Fred G. Meijer, The Ashmolean Museum Oxford. The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward, Oxford 2003.

**Best. Kat. Oxford 2004** | Colin Harrison e. a., The Ashmolean Museum; Complete Illustrated Catalogue of Paintings, Oxford 2004.

**Best. Kat. Philadelphia** | Peter C. Sutton, Northern European Paintings in the Philadelphia Museum of Art, Den Haag 1990.

**Best. Kat. Prag 2012** | Anja K. Sevcik (Hg.), National Gallery in Prague, Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries, Prag 2012.

**Best. Kat. Raleigh 2009** | Dennis P. Weller, Seventeenth-Century Dutch and Flemish Paintings. North Carolina Museum of Art, Raleigh 2009.

**Best. Kat. Schwerin 1792** | Johann Gottfried Groth, Verzeichniß der Gemälde in der Herzoglichen Gallerie, Schwerin 1792.

**Best. Kat. Schwerin 1821** | Friedrich Christoph Georg Lenthe, Verzeichniss der Gemälde welche sich in der Grossherzoglichen Gallerie zu Ludwigslust befinden, Parchim 1821.

**Best. Kat. Schwerin 1882** | Friedrich Schlie, Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin, Schwerin 1882.

**Best. Kat. Schwerin 1885** | Friedrich Schlie, 70 Gemälde älterer Meister des Grossh. Museums zu Schwerin in Lichtdruck von Joh. Nöhring: mit kurzen Erläuterungen, Schwerin 1885.

**Best. Kat. Schwerin 1962** | Renate Krüger, Holländische Maler des XVII. Jahrhunderts, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 1962.

**Best. Kat. Schwerin 1982** | Lisa Jürß, Holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, Staatliches Museum Schwerin, Bestandskatalog I, Schwerin 1982.

**Best. Kat. Schwerin 2010** | Gero Seelig e. a., Die holländische Genremalerei in Schwerin: Bestandskatalog Staatliches Museum Schwerin, Petersberg 2010.

**Best. Kat. Stockholm 1912** | Osvald Sirén, Beskrifvande förtechning öfver Stockholms högskolas tafvelsamling jämte konsthistorisk, Stockholm 1912.

**Best. Kat. Wien 1931** | A.Kronfeld, Führer durch die Fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien, Wien 1931.

**Best. Kat. Wien 2004** | Johann Kräftner, Andrea Stockhammer, Liechtenstein Museum Wien. Die Fürstlichen Sammlungen, München 2004.

**Best. Kat. York 1961** | J. Jacob e. a., City of York Art Gallery. Catalogue of Paintings. Volume I: Foreign Schools 1350–1800, York 1961.

**Best. Kat. Yorkshire 2010** | Public Catalogue Foundation, Oil Paintings in Public Ownership in East Riding of Yorkshire, London 2010.

**Beth 1928** | J. C. Beth, Het jachtrecht in Holland, in: Bijdragen voor Vaderlandsche Geschiedenis en Oudheidkunde, 7/1928, S. 95–112.

**Bille 1961** | Clara Bille, De tempel der kunst of het kabinet van den Heer Braamcamp, Amsterdam 1961.

**Birnfeld 2009** | Nicole Birnfeld, Der Künstler & seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.–17. Jahrhunderts, Weimar 2009.

**Blanc 1857/58** | Charles Blanc, Le Trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente de tabelaux, dessins, estampes, livres [...] 2 Bde, Paris 1857/58.

**Blanc 1861** | Charles Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours: école hollandaise, 2 Bde, Paris 1861.

**Blankert 1966** | Albert Blankert, Invul-portretten door Caspar en Constantyn Netscher, in: Oud Holland 81/1966, S. 263–269.

**Bok 1994** | Marten Jan Bok, Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700, Proefschrift, Universiteit van Utrecht, 1994.

**Bok 2001** | Marten Jan Bok, Society, Culture, and Collecting in Seventeenth-Century Delft, in: Ausst. Kat. Vermeer and the Delft School, The Metropolitan Museum of Art, New York, The National Gallery London, New Haven/London, 2001, S. 196–210.

**Bol 1961** | Laurens J. Bol, Dordrechts Museum, Jaarverslag 1960, Dordrecht 1961.

**Bol 1991** | Laurens J. Bol, Aert Schouman. Ingenious Painter and Draughtsman, Doornspijk 1991.

**Bomford 1998** | David Bomford, Perspective, anamorphosis, and illusion: seventeenth-century Dutch peep shows, in: Studies in the history of art 55/1998, S. 124–135.

**Bonner-Smith 1938** | D. Bonner-Smith, Samuel Pepys and York Buildings, in: The Mariner's Mirror 24/1938, S. 226–236.

**Boom 2001** | Eva Boom, 'In de smaak van een Haaze saus'. Weyermans denkbeelden over kunst, in: Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman, 24/2001, 1, S. 129–139 (http://www.dbnl.org/tekst/_med009200101_01/_med009200101_01_0015.php).

**Boonstra 1982** | Ger Boonstra, over een 17eeuwse schimmenspel te Dordrecht, in: Kwartaal & Teken van Dordrecht 8.1/1982, S. 1–6.

**Börsch-Supan 1964** | Helmut Börsch-Supan, Die Gemälde im Jagdschloss Grunewald, Berlin 1964.

**Bott 1967** | Gerhard Bott e. a., Meisterwerke hessischer Museen. Die Gemäldegalerien in Darmstadt, Kassel und Wiesbaden, Hanau 1967.

**Bray 1778** | William Bray, Sketch of a Tour into Derbyshire and Yorkshire, London 1778.

**Bredius 1913** | Abraham Bredius, Justus van Effen über den holländischen Kunsthandel um 1700–1734, in: Kunstchronik 24/1912/13, S. 185–191.

**Bredius 1881/82** | Abraham Bredius, De boeken der Haagsche Schilders-Confrerye, in: F.D.O. Obreen, Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis 4/1881–82, S. 45–221.

**Bredius 1882/83** | Abraham Bredius, De boeken der Haagsche Schildersconfrerie, vervolg, in: F.D.O. Obreen, Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis 5/1882/83, S. 129–166.

**Bredius 1891** | Abraham Bredius, Het schildersregister van Jan Sysmus. IV, in: Oud Holland 9/1891, S. 137–149.

**Bredius 1913** | Abraham Bredius, Een en ander over Dordtsche schilders, Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Amsterdam 1913, 4. Reihe, XII, S. 116–124.

**Bredius 1915** | Abraham Bredius, Onbekende schilders, o.a. Casparus Smits, zich ook genoemd hebbende Theodorus Hartkamp, in: Oud Holland 33/1915, S. 112–120.

**Bredius 1915/22** | Abraham Bredius, Künstler-Inventare, 7 Bde, Den Haag 1915/22.

**Bredius 1916** | Abraham Bredius, De Stillevenschilder Abraham (van) Calraet 1642–1722, in: Oude Kunst 1/1916, S. 90 f.

**Bredius 1930** | Abraham Bredius, Een expertise van 1698, in: Oud Holland 47/1930, S. 157.

**Bree/Lekkerkerk 2006** | Han van Bree, Pieter Lekkerkerk, De Oranjes: van Willem van Oranje tot erfprinses Amalia, Amsterdam 2006.

**Brenninkmeijer-de Rooij 1976/1977** | Beatrijs Brenninkmeijer-de Rooij, Catalogus van het Kabinet Schilderijen van Zijne Doorl: Hoogheid den Heere Prince van Orange en Nassau in 's-Gravenhage, in: Antiek 11/1976/77, S. 161–176.

**Broersma 2012** | Geerte Broersma, Een briefwisseling uit 1741 tussen prins Willem IV en zijn adviseur Philip van Dijk, in: Oud Holland 125/2012, S. 45–50.

**Broos 1990** | Ton J. Broos, Tussen zwart en ultramarijn; de levens van schilders beschreven door Jacob Campo Weyerman (1677–1747), Amsterdam/Atlanta 1990.

**Broos 1995** | Ben Broos, Un celebre Peijntre nommé Verme[e]r, in: B. Broos, A. K. Wheelock (Red.), Johannes Vermeer, Ausst. Kat. Mauritshuis Den Haag, National Gallery of Art Washington 1995, S. 47–65.

**Broos/Stoffers 1991** | Irmgard Broos, Els Stoffers, Elite en de min in de zeventiende- en achttiende-eeuwse Republiek, in: Volkscultuur 8/1991, S. 47–91.

**Brown 1988** | Christopher Brown, Godfried Schalcken's Allegory of Virtue and Riches, in: M. Wintle (Hg.), Modern Dutch Studies: Essays in honour of Prof. Peter King, London 1988, S. 249–258.

**Brown 1993** | Christopher Brown, Patrons and Collectors of Dutch Painting in Britain during the Reign of William and Mary, in: David Howarth (Hg.), Art and Patronage in the Caroline Courts. Essays in Honour of Sir Oliver Millar, Cambridge/New York 1993, S. 12–31.

**Brusati 1995** | Celeste Brusati, Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten, Chicago 1995.

**Brusati 2013** | Celeste Brusati, Perspectives in Flux: Viewing Dutch Pictures in Real Time, in: Angela Vanhaelen, Wilson Bronwen (Hg.), The Erotics of Looking: Early Modern Netherlandish Art, West Sussex 2013.

**Buchanan 1824** | William Buchanan, Memoirs of Painting, London 1824.

**Buijsen 1998** | Edwin Buijsen (Red.), Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600–1700, Den Haag/Zwolle 1998.

**Buis 1985** | Jaap Buis, Historia forestis: Nederlandse bosgeschiedenis, I: Bosgebruik, bosbeheer en boswetgeving tot het midden van de negentiende eeuw, Utrecht 1985.

**Burg 2007** | Tobias Burg, Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, Berlin 2007.

**Carasso 2003** | Deirdre Carasso, 'Treffelyke en uytstekende Historien en Sinnebeelden'. Verbeelding van oorlog en vrede, Een Curieus Werck. Oorlog en vrede verbeeld in een zeventiende-eeuwse maquette, Hilversum 2003, S. 45–64.

**Cartwright 2007** | Ingrid A. Cartwright, 'Hoe Schilder Hoe Wilder'. Dissolute Self-Portraits in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Art, Diss., The University of Maryland, 2007.

**Cats 1665** | Galathea, ofte Harders Minne-klachte, in: Alle de wercken, zoo oude als nieuwe van de heer Jacob Cats, Amsterdam 1665.

**Chaloner Smith 1883** | John Chaloner Smith, British Mezzotinto Portraits from the Introduction of the Art to the Early Part of the Present Century, 4 Bde, London 1883

**Chapman 2005** | H. Perry Chapman, The Imagined Studios of Rembrandt and Vermeer, in: Michael Cole, Mary Pardo (Hg.), Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism, Chapel Hill 2005, S. 108–146.

**Childs 1991** | John Childs, The Nine Years' War and the British Army, 1688–1697: The Operations in the Low Countries, Manchester 1991.

**Clemen 1891** | Paul Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd I. Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen, Düsseldorf 1891.

**Conisbee 1986** | Philip Conisbee, Chardin, Oxford 1986.

**Cox/Forrest 1931** | Montague H. Cox, G. Topham Forrest (Hg.) Survey of London, Bd. 14: St. Margaret Westminster, Part III, Whitehall II., London 1931.

**Crinò 1953** | Anna Maria Crinò, Note di documentazione su due autoritratti della collezione degli Uffizi, in: Rivista d'Arte 28/1953, S. 185–197.

**Crinò 1957** | Anna Maria Crinò, Fatti e figure del Seicento anglo-toscano; documenti inediti sui rapporti letterari, diplomatici, culturali fra Toscana e Inghilterra, Florenz 1957.

**Cumming/Cunnington 2010** | Valerie Cumming, P. E. Cunnington, The Dictionary of Fashion History, New York 2010.

**Czech 2006** | Hans-Jörg Czech, Klassizismus mit niederländischem Antlitz. Fundierung und Propagierung im kunsttheoretischen Werk von Samuel van Hoogstraten, in: E. Mai (Red.), Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006, S. 97–118.

**De Gelder 1920** | J. J. de Gelder, Honderd Tekeningen van Oude Meesters in he Prentenkabinet der Rijks-Universiteit te Leiden, uitgezocht en voorzien van een beschrijving door Brusse, Rotterdam 1920.

**De Jongh 1967** | Eddy de Jongh, Zinne en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw, Amsterdam 1967.

**De Jongh 1968/69** | Eddy de Jongh, Erotica in vogelperspectief; de dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende-eeuwse genrevoorstelingen, in: Simiolus, 3, 1968/69, S. 22–74.

**De Jongh 1974** | Eddy de Jongh, Grape Symbolism in Painting of the 16th and 17th Centuries, in: Simiolus 7/1974, S. 166–191.

**De Jongh 2000** | Eddy de Jongh, A Bird's-Eye View of Erotica: Double Entendre in a Series of Seventeenth-Cen-

tury Genre Scenes, in: Michael Hoyle (Hg.), Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting, Leiden 2000.

**De Jongh 2004** | Eddy de Jongh, De symboliek van vis, visser, visgerei en vangst, in: Ausst.Kat. Utrecht 2004, S. 76–119.

**De Lairesse 1707** | Gerard de Lairesse, Het Groot Schilderboek, Amsterdam 1707; zit. nach der deutsche Ausgabe: Großes Mahler-Buch, Nürnberg 1784.

**De Muinck 1965** | B. E. de Muinck, Een regentenhuishouding omstreeks 1700, Den Haag 1965.

**De Roever 1887** | Nicolaas de Roever, Een bezoek aan den Ridder Adriaen van der Werff, kunstschilder, in 1710, in: Oud Holland 5/1887, S. 67–71.

**De Roever 1888** | Nicolaas de Roever, Aert Schouman volgens zijne aanteekenboekjes, in: Oud Holland 6/1888, S. 5–44.

**De Vries 1983** | Lyckle de Vries, Groepen en stromingen in de Hollandse Historieschilderkunst, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 33/1983, S. 1–19.

**De Vries 1989** | Lyckle de Vries, Dutch Painting, in: Ausst. Kat. Washington 1989, S. 259–271.

**De Vries 1991** | Jan de Vries, Art History, in: David Freedberg, Jan de Vries (Hg.), Art in History, History in Art; Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture, Santa Monica 1991, S. 249–282.

**De Vries 2005** | Lyckle de Vries, Verhalen uit kamer, keuken en kroeg. Het Hollandse genre van de zeventiende eeuw als vertellende schilderkunst, Amsterdam 2005.

**De Vries 2011** | Lyckle de Vries, Painterly Chaos: The Choice of Subject Matter in Dutch Art, in: Anton W.A. Boschloo e.a., Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in the Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honour of Eric Jan Sluijter, Zwolle 2011, S. 116–125.

**De Vries/Van der Woude 1997** | Jan de Vries und Ad van der Woude, The First Modern Economy; Stress, Failure and Perseverance of the Dutch Economy, 1500–1815, Cambridge/New York 1997.

**De Winkel 1998** | Marieke de Winkel, The Interpretation of Dress in Vermeer's Paintings, in: Ivan Gaskell, Michiel Jonker (Hg.), Vermeer Studies, New Haven/London 1998, S. 327–339.

**De Winkel 2006** | Marieke de Winkel, Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings, Amsterdam 2006.

**De Winkel 2011** | Marieke de Winkel, Mode Mummery and Masquerade. Dressing Up in the Golden Age, in: Anna Tummers (Hg.), Celebrating the Golden Age, Ausst.Kat. Frans Hals Museum, Haarlem 2011, S. 40–49.

**De Witt 2007** | David A. de Witt, Jan van Noordt: painter of history and portraits in Amsterdam, Montreal 2007.

**Deckers 2011** | Regina Deckers, Meisterwerke der Natur – Zitrusfrüchte im Stillleben, in: Ausst. Kat. Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2011, S. 171–199.

**Delsaute 1998** | Jean-Luc Delsaute, The Camera Obscura and Painting in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: Ivan Gaskell, Michiel Jonker, Studies in the History of Art 55 (Symposium Papers XXXIII: Vermeer Studies) New Haven/London 1998, S. 110–123.

**Descamps 1753/63** | Jean-Baptiste Descamps, La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, 4 Bde, Paris 1753/63.

**Dezallier d'Argenville 1745, 1762** | Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, 4 Bde, Paris 1745, 1762.

**Dezallier d'Argenville 1749** | Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, Voyage Pictoresque de Paris, Paris 1749.

**Dibdin 1822** | Thomas Frognall Dibdin, Aedes Althorpianae, Or an Account of the Mansion, Books, and Pictures of Althorp, London 1822.

**Dickey 2011** | Stephanie Dickey, Saskia as Glycera. Rembrandt's emulation of an antique prototype, in: Anton W.A. Boschloo e. a., Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in the Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honour of Eric Jan Sluijter, Zwolle 2011, S. 233–247.

**Dickey 2014** | Stephanie Dickey, Rembrandt's „Little Swimmers" in Context, in: Dawn Odell, Jessica Buskirk (Hg.), Midwestern Arcadia. An e-festschrift in honor of Alison McNeil Kettering, 2014, https://apps.carleton.edu/kettering/dickey

**Diels/Balis/Leesberg 2005** | Ann Diels, Arnout Balis, Marjolein Leesberg, The new Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. The Collaert dynasty, Ouderkerk aan den Ijssel 2005–2006.

**Dittrich/Dittrich 2004** | Sigrid und Lothar Dittrich, Lexikon der Tiersymbole, Sinnbilder in der Malerei 14.–17. Jahrhundert. Petersberg 2004.

**Dixon 1995** | Laurinda S. Dixon, Perilous Chastity. Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine, Ithaca/London 1995.

**Downes 1822** | George Downes, Letters from Mecklenburg and Holstein, Londen 1822.

**Drach 1888** | C. A. von Drach, Nachtrag zur Geschichte der Casseler Gemäldegalerie, in: Best. Kat. Kassel 1888, pp. XXV–LXXI.

**Dreiskämper 1998** | Petra Dreiskämper, „Redeloos, radeloos, reddeloos"; de geschiedenis van het rampjaar 1672, Hilversum 1998.

**Driessen 1928** | Felix Driessen, De reizen der De la Courts, 1641–1700–1710, Leiden 1928.

**Drossaers/Lunsingh Scheurleer 1974/76** | S. W. A. Drossaers, Th. H. Lunsingh Scheurleer, Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmede gelijk te stellen stukken, Den Haag Bd. 2/3, 1974/1976.

**Droste 1717** | Coenraad Droste, De harderskouten en andere dichten, Rotterdam 1717.

**Du Rieu 1875** | Willem Nicolaas du Rieu, Hg., Album Studiosorum Academiae Lugduno Batavae, Hagae Comitum 1875.

**Dubois de Saint Gelais 1727, ²1737** | Description des Tableaux du Palais Royal, Paris 1727, ²1737.

**Dudok van Heel 1975** | S. A. C. Dudok van Heel, Honderdvijftig advertenties van kunstverkopingen uit veertig jaargangen van de Amsterdamsche Courant 1672–1711, in: Jaarboek Amstelodamum 67/1975, S. 149–173.

**Dudok van Heel 2002** | Bas Dudok van Heel, 'Toen hingen burgers als vorsten aan de muur', in: N. Middelkoop (Red.), Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600–1800, tent.cat. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum 2002–2003, Bussum 2002, S. 46–63.

**Dumas/Rosenberg 1991** | Charles Dumas, H. P. R. Rosenberg (Red.), Het Kabinet der Koningin. Geschiedenis van het instituut en het huis aan de Korte Vijverberg, Den Haag 1991.

**Dunthorne 2007** | Hugh Dunthorne, William III in Contemporary Portraits and Prints, in: Esther Mijers, David Onnekink (Hg.), Redefining William III; The Impact of the King–Stadholder in International Context, Aldershot/Burlington [VT] 2007, S. 263–276.

**Duplessis 1857** | Georges Duplessis, memoires et journal de J.-G. Wille. Graveur du Roi. D'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque Impérial, Paris 1857.

**Durantini 1979** | Mary Frances Durantini, Studies in the role and function of the child in seventeenth century Dutch paintings: an iconological investigation, Diss. University of California, Berkeley, Ann Arbor (MI) 1979.

**Duverger 1984/2009** | Erik Duverger, Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, 14 Bde, Brüssel 1984/2009.

**Eade 2012** | Jane Ease, Reflections on a Glass Madeleine Pénitente, in: Erhardt/Morris 2012, S. 315–337.

**Ebe 1901** | Gustav Ebe, Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge, Leipzig 1901.

**Eckardt 1971** | Götz Eckardt, Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1971.

**Edizel 1995** | G. Edizel, Jean-Siméon Chardin. Seeing, Playing, Forgetting and the Practice of Modern Imitation, Ann Arbor 1995.

**Edwards 2002/03** | Clive Edwards, Dummy Board Figures as Images of Amusement and Deception in Interiors, 1660–1800, in: Studies in the Decorative Arts 10. 1/2002/03, S. 74–97.

**Ekkart 2014** | Rudi Ekkart, Seventeenth-Century Portrait-Drawing in the Northern Netherlands, in: Peter van den Brink (Hg.), Deaf, dumb & Brilliant. Johannes Thopas.Master Draughtsman, Ausst. Kat. Suermondt-Ludwig- Museum Aachen, Museum Het Rembrandthuis Amsterdam, London 2014.

**Elen-Clifford Kocq van Breugel 1985** | Emke Elen-Clifford Kocq van Breugel, Tekeningen van willem van Mieris (1162–1747) in relatie tot zijn schilderijen, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 4/1985, S. 147–164.

**Elsum 1704** | John Elsum, A Description of the Most Celebrated Pieces of Paintings of the Most Eminent Masters Ancient and Modern, London 1704.

**Emmens 1963** | Jan A. Emmens, Natuur, Onderwijzing En Oefening. Bij een drieluik van Gerrit Dou", in: Album discipulorum J. G. Van Gelder, Utrecht 1963, S. 125–136.

**Enschedé 1882/83** | A. J. Enschedé, Portretten geschilderd door Godfried Schalcken, in: F.D.O. Obreen, Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis 5/1882/83, S. 171–172.

**Epe 1989** | Elisabeth Epe, A Clio by Godfried Schalcken for Ferdinando de' Medici, Prince of Tuscany, in: The Hoogsteder-Naumann Mercury, 8/1989, S. 27–33.

**Epe 1990** | Elisabeth Epe, Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de Medici, Erbprinz von Toskana (1663–1718), Marburg 1990.

**Erhardt/Morris 2012** | Michelle A. Erhardt, Amy M. Morris, Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque, Leiden/Boston 2012.

**Fahne 1873** | Anton Fahne, Die Fahnenburg und ihre Bildergallerie, Düsseldorf 1873.

**Falke 1873, 1885** | Jacob Falke, Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien, Wien 1873, 1885.

**Félibien 1666/88** | André Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, 5 Bde, Paris 1666/88.

**Floerke 1905** | Hans Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.–18. Jahrhundert, München/Leipzig 1905.

**Fock 1983** | Cornelia Willemijn Fock, Willem van Mieris en zijn mecenas Pieter de la Court van der Voort, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 2/1983, S. 261–282.

**Fock 2008** | Cornelia Willemijn Fock, De buitenplaats Pasgeld bij Delft ten tijde van Pieter Teding van Berkhout, in: E. Den Hartog (Red.), Buitenplaatsen in de omgeving van Delft (Jaarboek van de Kastelenstichting Holland en Zeeland), Haarlem 2008, S. 107–153.

**Fock 2011** | Cornelia Willemijn Fock, Jacob Roman en zijn relatie met tot de Delftse regent Pieter Teding van Berkhout, in: Oud Holland 124/2011, S. 185–208.

**Fock 2012** | Cornelia Willemijn Fock, Het Porträt van de kinderen van Pieter Teding van Berkhout door Jan Verkolje', in: E. Buijsen, Ch. Dumas, V. Manuth (Red.), Face Book. Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th–18th Centuries. Liber Amicorum Presented to Rudolf E. O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday, Leiden 2012, S. 443–450.

**Fock/Ekkart 1981** | Cornelia Willemijn Fock, Rudi E. O. Ekkart, De portretgalerij van de familie De la Court, in: Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconografisch Bureau 35/1981, S. 177–230.

**Foster 1892** | Joseph Foster, Alumni Oronienses: The Members of the University of Oxford, 1500–1750, 4 Bde, Oxford 1892.

**Fowler 2012** | Caroline O. Fowler, Between the Heart and the Mind: Ways of Drawing in the Seventeenth Century, Diss. Princeton University 2012.

**Franits 1993** | Wayne Franits, Paragons of Virtue. Woman and domesticity in seventeenth-century Dutch art, Cambridge (Mass.) 1993.

**Franits 2004** | Wayne Franits, Dutch seventeenth-century genre painting; its stylistic and thematic evolution, New Haven/London 2004.

**Frimmel 1891/92** | Theodor von Frimmel, Kleine Galeriestudien, Die Gräflich Schönborn'sche Galerie zu Pommersfelden, Gemäldesammlungen in Bamberg, die Galerie zu Wiesbaden, die Gräflich Nostitz'sche Galerie in Prag, Bamberg 1891/92.

**Frimmel 1894** | Theodor von Frimmel, Kleine Galeriestudien N.F. 1: Die Gemäldesammlung in Hermannstadt, Wien 1894.

**Frimmel 1909** | Theodor von Frimmel, Von der Galerie Nostitz in Prag, in: Blätter für Gemäldekunde 5/1909, S. 1–9.

**Frimmel 1910** | Theodor von Frimmel, Das Bildnis der Malerin Maria Schalcken, in: Blätter für Gemäldekunde 6/1910, S. 90–92.

**Füssli 1813** | Hans Heinrich Füssli. Allgemeines Künstlerlexikon oder: Kurze Nachricht von dem Leben der Maler, Bd. 2.7, Zürich 1813.

**Gaehtgens 1987** | Barbara Gaehtgens, Adriaen van der Werff 1659–1722, München 1987.

**Garas/Nyerges 2009** | Klára Garas, Eva Nyerges, Baron Wiser's Picture Gallery, in: The Burlington Magazine CLI/2009, S. 584–594.

**Garland Streule 2011** | Wendy Garland Streule, Objects of Desire: Case Studies in Production and Consumption of Erotic Images in the Dutch Golden Age, Ph.D. diss. Rutgers University New Brunswick 2011.

**Garlick 1974/76** | Kenneth T. Garlick, A Catalogue of Pictures at Althorp, in: The Volume of the Walpole Society 45/1974/76, S. 1–128.

**Gaskell 1982** | Ivan Gaskell, Transformations of Cervantes' „La Gitanilla" in Dutch Art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 45/1982, S. 263–270.

**Gaskell 2000** | Ivan Gaskell, Vermeer's Wager. Speculations on Art History, Theory and Art Museums, London 2000.

**Gater/Wheeler 1937** | G. H. Gater und E. P. Wheeler (Hg.), Survey of London, Bd. 18: St. Martin in the Fields II, The Strand, London 1937.

**Gemar-Költzsch 1995** | Erika Gemar-Költzsch, Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert, Lingen 1995.

**Gerle 1836** | W. A. Gerle, Prag und seine Merkwürdigkeiten. Ein Wegweiser für Fremde, Prag ³1836.

**Gerson 1942** | Horst Gerson, Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem 1942 [Reprint Amsterdam 1983].

**Giltaij/Lammertse 2001** | Jeroen Giltaij, Friso Lammertse, Maintaining a Studio Archive: Drawn Copies by the De Braij Family, in: Master Drawings 39/2001, S. 367–394.

**Glaisyer 2006** | Natasha Glaisyer, The Culture of Commerce in England 1660–1720, Woodbridge/Rochester 2006.

**Godefroy 1930** | Louis Godefroy, L'œuvre gravé de Adriaen van Ostade (1610–1685), Paris 1930.

**Goeree 1723** | Willem Goeree, Anweisung Zu der Allgemeinen Reiß- und Zeichen-Kunst, Hamburg 1723 [Originalausgabe: Inleyding tot de Praktyk der algmeene Schilderkonst, Amsterdam 1670].

**Goodman 1995** | Elise Goodman, French Rococo Birding and Fishing Scenes, in: Simiolus 23/1995, S. 251–267.

**Goodman-Soellner 1983** | Elise Goodman-Soellner, Interpretations of the „Lady at Her Toilette" Theme in Sixteenth-Century Painting, in: The Sixteenth Century Journal 14/1983, S. 426–442.

**Goodman-Soellner 1987** | Elise Goodman-Soellner, Boucher's 'Madame de Pompadour at Her Toilette', in: Simiolus 17/1987, S. 41–58.

**Gordon Seifert 2015** | Catherine Gordon Seifert, „Precious" Eroticism and Hidden Morality: Salon Culture and the Mid-seventeenth-century French Air, in: Bonnie J. Blackburn, Laurie Stras (Hg.), Eroticism in Early Modern Music, Surrey 2015, S. 227–260.

**Goulding 1914/15** | R. W. Goulding, The Welbeck Abbey miniatures belonging to His Grace the Duke of Portland, in: The Walpole Society 4/1914/15, S. 1–224.

**Gouverneur 1988** | A. C. M. Gouverneur, Heusden huwelijken, 1590–1811, Waalwijk 1988.

**Gouverneur 2009** | F. C. M. Gouverneur, Lydius, een geslacht van predikanten, in: Gens Nostra 64/2009, S. 283–292.

**Gowing 2003** | Laura Gowing, Women, Touch and Power in Seventeenth-Century England, New Haven 2003.

**Granberg 1912** | Olof Granberg, Kejsar Rudolf II:s konstkammare och dess svenska öden, Stockholm 1902.

**Grazia/Steele 1999** | Diane de Grazia, Marcia Steele, The Grande Machine, in: Cleveland Studies in the History of Art 4/1999, S. 64–75.

**Gregory/Stevenson 2007** | Jeremy Gregory, John Stevenson, The Routledge Companion to Britain in the Eighteenth Century 1688–1820, London/New York 2007.

**Griffiths 1989** | Antony Griffiths, Early Mezzotint Publishing in England – I John Smith, 1652–1743, in: Print Quarterly 6/1989, S. 243–257.

**Gronau 1917** | Georg Gronau, Der Verluste der Casseler Galerie in der Zeit der französischen Okkupation 1806–1813, in: Internationale Monatsschrift für Wissenschaft 11/1917, S. 1207.

**Gronau/Herzog 1969** | Georg Gronau, Erich Herzog, Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel. Geschichte der Galerie, Hanau 1969.

**Gudlaugsson 1959/60** | Sturla J. Gudlaugsson, Gerard Ter Borch, Den Haag 1959/60.

**Gundestrup 1991** | Bente Gundestrup, The Royal Danish Kunstkammer 1737, Rosendahl 1991.

**Haak 1984** | Bob Haak, Hollandse schilders in de Gouden Eeuw, Amsterdam 1984.

**Hadjinicolaou 2014** | Malerei auf Stein, Steinerne Malerei, in: Joris von Gastel, Yannis Hadjinicolaou, Markus Rath (Hg.), Paragone als Mitstreit, S. 211–235.

**Haks 1985** | Donald Haks, Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw, Utrecht 1985.

**Hall 1963** | H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars, Amsterdam 1963.

**Hamoen 1980** | G. Hamoen, Het begin van de reformatie in de ring Heusden, Heusden 1980.

**Hardy 1895/1937** | W. J. Hardy (Hg.), Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of William and Mary Preserved in the State Paper Department of Her Majesty's Public Record Office, 11 Bde, London 1895/1937.

**Hauber 1770, 1777, 1782** | Ernst Christian Hauber, Beschreibung der Residenz-Stadt Kopenhagen, Kopenhagen 1770, ²1777, ³1782.

**Hawkesbury 1903** | Lord Hawkesbury, East Riding Portraits; Catalogue of Some Collections of Portraits in Houses in East Riding, in: Transactions of the East Riding Antiquarian Society 10/1903, S. 27–69.

**Hawkins 1776** | John Hawkins, A General History of the Science and Practice of Music, 5 Bde, London 1776.

**HdG 1912** | Cornelis Hofstede de Groot, Godfried Schalcken, in: ders. Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Bd. 5, Esslingen/Paris 1912, S. 323–440.

**Healy 2011** | Fiona Healy, Male Nudity in Netherlandish Painting of the Sixteenth- and Early Seventeenth-Centuries, In: Karolin De Clippel; Katharina Van Cauteren; Katlijne Van der Stighelen (Hg.), The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries, Turnhout 2011, S. 131–153.

**Healy 2011** | Fiona Healy, Male Nudity in Netherlandish Painting of the Sixteenth- and Early Seventeenth-Centuries, In: Karolin De Clippel, Katharina Van Cauteren, Katlijne Van der Stighelen (Hg.), The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries, Turnhout 2011, S. 131–153.

**Hearn 2012** | Karen Hearn, 'Those spots for Vanity'. A beauty Patch Revealed in a portrait by Cornelis Jonson van Ceulen, in: E. Buijsen, Ch. Dumas, V. Manuth (Red.), Face Book. Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th–18th Centuries. Liber Amicorum Presented to Rudolf E. O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday, Leiden 2012, S. 345–349.

**Hecht 1980** | Peter Hecht, Candlelight and Dirty Fingers, or Royal Virtue in Disguise: Some Thoughts on Weyerman and Godfried Schalcken, in: Simiolus 11/1980, S. 23–38.

**Hecht 1986** | Peter Hecht, The Debate on symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art: An Appeal to Common Sense, in: Simiolus 16/1986, S. 173–187.

**Hecht 1994** | Peter Hecht, Dutch Painters in England; Readings in Houbraken, Weyerman, and Van Gool, in: Simon Groenveld, Michael Wintle (Hg.), The Exchange of Ideas; Religion, Scholarship and Art in Anglo-Dutch Relations in the Seventeenth Century, Zutphen 1994, S. 150–162.

**Hecht 1997** | Peter Hecht, Dutch Seventeenth Century Genre Painting: A reassessment of some current hypotheses, In: W. Franits (Hg.), Looking at Seventeenth century Dutch Art: Realism Reconsidered, Cambridge 1997, S. 88–97.

**Hecht 2002** | Peter Hecht, Art Beats Nature, and Painting Does so Best of All. The Paragone Competition in Duquesnoy, Dou and Schalcken, in: Simiolus 29/2002, S. 184–201.

**Hecht 2014** | Peter Hecht, Sonderfall Holland, Ernst und Ironie des Paragone im skulpturenlosen Land, in: Joris von Gastel, Yannis Hadjinicolaou, Markus Rath (Hg.): Paragone als Mitstreit, S. 237–254.

**Henkel 1934** | M. D. Henkel, The Denial of St. Peter by Rembrandt, in: Burlington Magazine for Connoisseurs 64/1934, S. 153–159.

**Henkel/Schöne 1967** | Arthur Henkel, Albrecht Schöne, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967.

**Herder 1778** | Herder, Johann Gottfried, Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume, Riga 1778.

**Hernandez Diaz 1934** | José Hernández Diaz, Notas para la formacíon del catálogo de los retratos existentes en la coleccíon del Barón van Aerssen Beyeren, in: Boletín de Bellas Artes de Sevilla, 1/1934, S. 1–12.

**Heyl 2004** | Christoph Heyl, A Passion for Privacy. Untersuchungen zur Genese der bürgerlichen Privatsphäre in London 1660–1800, München 2004.

**Hinz 1979** | Berthold Hinz, Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks 'Werk und Wort' im Widerspruch seiner Zeit, in: Städel Jahrbuch, N.F. 7/1979, S. 149–170.

**Hoecker 1916** | Rudolf Hoecker, Das Lehrgedicht des Karel van Mander; Text, Uebersetzung und Kommentar, nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie, Den Haag 1916.

**Hoet 1752** | Gerard Hoet, Catalogus of naamlyst van schilderijen met derzelver pryzen, 2 Bde, Den Haag 1752.

**Hofstede de Groot 1892** | Cornelis Hofstede de Groot, Schilderijenverzamelingen van het geslacht Slingelandt, in: Oud Holland 10/1892, S. 229–237.

**Hofstede de Groot 1893** | Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte: Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh", den Haag 1893.

**Hollander 2002** | Martha Hollander, An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art, Berkeley 2002.

**Holländer 1903** | Eugen Holländer, Die Medizin in der klassischen Malerei, Stuttgart 1903.

**Holländer 1905** | Eugen Holländer, Die Karikatur und Satire in der Medizin, Stuttgart 1905.

**Hollstein 1990** | Chrristiaan Schuckman, D. De Hoop Scheffer (Red.), Claudius Vermeulen to Paulus Willemsz van Vianen. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700, Rosendaal 1990.

**Hoogstraten 1678** | Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst : anders de zichtbaere werelt, Rotterdam 1678

**Hora Siccama 1915** | J. H. Hora Siccama, Aanteekeningen en verbeteringen op het in 1906 door het Historisch Genootschap uitgegeven Register op de journalen van Constantijn Huygens den zoon, Amsterdam 1915.

**Horn 2000** | Hendrik J. Horn, The Golden Age Revisited: Arnold Houbraken's Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses, 2 Bde, Doornspijk 2000.

**Houbraken 1718/21** | Arnold Houbraken, De Groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen, 3 Bde, Amsterdam 1718/21.

**Hoving 2005** | Ab Hoving, William Rex: Model of a 17th-Century Warship, Amsterdam 2005.

**Hufton 1995** | Olwen Hufton, The prospect before her; a history of women in Western Europe, London 1995.

**Israel 1989** | Jonathan Israel, Dutch Primacy in World Trade 1585–1740, Oxford 1989.

**Israel 1995** | Jonathan Israel, The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall, 1477–1806, Oxford 1995.

**Janse 2009** | Antheun Janse, Ridderschap in Holland: portret van een adellijke elite in de late middeleeuwen, Hilversum 2009.

**Jansen 1992** | Guido M. C. Jansen, Additions to Godfried Schalcken's Oeuvre as a Draftsman, in: Hoogsteder Mercury 13/14/1992, S. 74–80.

**Jansen 2000** | Guido M. C. Jansen, Schalcken, Godfried, in: Jane Turner (Hg.), From Rembrandt to Vermeer. 17th-century Dutch Artists, The Grove Dictionary of Art, New York 2000, S. 328f.

**Jansen 2011** | Guido M. C. Jansen, Ferdinand Voet and Coenraad Ruysch, in: The Burlington Magazine, CLIII/2011, S. 92–95.

**Jansen 2013** | Guido M. C. Jansen, 'Frogs must have their storks', A River Landscape with a stork by Godefridus Jansen, in: Charles Dumas e. a., Liber Amicorum Marijke de Kinkelder. Collegiale bijdragen over landschappen, marines en architectuur, Den Haag 2013, S. 211–216.

**Jansen 2015** | Guido M. C. Jansen, Godefridus Schalcken: A Young Man and Woman Studying a Statue of Venus, by Lamplight, in: The Leiden Collection Online Catalogue (im Erscheinen).

**Jensen Adams 2006** | Ann Jensen Adams, Two Forms of Knowledge: Invention and Production in Thomas de Keyser's Portrait of a Young Silversmith, Sijmon Valckenaer, in: A. Golahny, M.M. Mochizuki, L. Vergara (Hg.), In His Milieu, Essays on Netherlandish Art in memory of J.M. Montias, Amsterdam 2006. S. 29–45.

**Jonckheere 2008** | Koenraad Jonckheere, The Auction of King William's Paintings (1713). Elite International Art Trade at the End of the Dutch Golden Age, Amsterdam/Philadelphia 2008.

**Judson 1964** | Richard J. Judson, Pictorial sources for Rembrandt's Denial of St. Peter, in: Oud Holland 79/1964, S. 141–151.

**Judson/Ekkart 1999** | Richard J. Judson und Rudolf E. O. Ekkart, Gerrit van Honthorst 1592–1656, Doornspijk 1999.

**Junod 2011** | Karen Junod, „Writing the Lives of Painters": Biography and Artistic Identity in Britain 1760–1810, Oxford, 2011.

**Juynboll 1933** | Rudolf Juynboll, Eenige teekeningen in het Prentenkabinet te Leiden, Feestbundel voor Professor Doctor W. Martin, in: Oudheidkundig Jaarboek 2/1933, S. 41–43.

**Karsch 1719** | G. J. Karsch, Ausführliche und Gründliche Specification derer vortrefflichen und unschätzbaren Gemählden Welche In der Galerie der Churfürstl. Residentz zu Düsseldorff in grosser Menge anzutreffen seynd. Düsseldorf 1719.

**Karst 2013/14** | Sander Karst, Off to a New Cockaigne: Dutch Migrant Artists in London, 1660–1715, in: Simiolus 37, 2013/14, S. 25–60.

**Kepetzis 2011** | Ekaterini Kepetzis, Soziale Distinktion, Hoffnung, Leid, paradiesische Gefilde. Zitrusfrüchte als Bedeutungsträger im Porträt, in: Ausst. Kat. Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2011, S. 137–159.

**Kernkamp 1958** | J. H. Kernkamp, Brieven uit de correspondentie van Pieter de la Court en zijn verwanten (1667–1683), mez bijlagen (1657–1685), in: Bijdragen en Medelingen van het Historisch Genootschap 72/1958, S. 1–195.

**Kernkamp 1959** | J. H. Kernkamp, De familie-portretten uit de collectie De la Court, in: Dancwerc. Opstellen aangeboden aan Prof. Dr. D. Th. Enklaar, Groningen 1959, S. 290–304.

**Kernkamp 1977** | J. H. Kernkamp, De portrettering van Pieter de la Court opnieuw bekeken, in: Ondernemende geschiedenis 1977, S. 65–74.

**Ketelsen/Stockhausen 2002** | Thomas Ketelsen, Tilmann von Stockhausen, Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800, Bd. 1, München 2002.

**Kettering 2011** | Alison M. Kettering, Rembrandt and the Male Nude, in: Anton W.A. Boschloo e. a., Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in the Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honour of Eric Jan Sluijter, Zwolle 2011, S. 248–262.

**Keyes 1980** | George S. Keyes, Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700, Bd. 24, Amsterdam 1980.

**Kier/Zehnder 1995** | Hiltrud Kier, Frank Günther Zehnder (Hg.), Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Köln 1995.

**Kier/Zehnder 1998** | Hiltrud Kier, Frank Günther Zehnder (Hg.), Lust und Verlust, Bd. 2: Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800–1860, Köln 1998.

**Kinkelder 2005** | Marijke C. De Kinkelder, Franciscus Hamers, dozijnschilder in Antwerpen, in: Oud Holland 118/2005, S. 203–212.

**Kircher 1933** | Gerda Kircher, Karoline Luise von Baden als Kunstsammlerin. Schilderungen und Dokumente zur Geschichte der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe, Karlsruhe 1933.

**Kirschbaum 1968–76** | Engelbert Kirschbaum e. a., Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom 1968–76.

**Kleinert 2006** | Katja Kleinert, Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts – realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein? Petersberg 2006.

**Kleinert/Tainturier 2006** | Katja Kleinert, Cécile Tainturier, Schilders uit de verf. Leidse ateliervorstellingen uit de zeventiende eeuw, in: Juliette Roding, A. Agnes Sneller, Boukje Thijs (Red.), Beelden van Leiden: zelfbeeld en representatie van een Hollandse stad in de vroegmoderne tijd 1550–1800, Hilversum 2006, S. 107–147.

**Kloek/De Hass 2013** | Els Kloek, Anna de Haas, 1001 Vrouwen uit de Nederlandse geschiedenis, Nijmegen 2013.

**Knapton 1746** | G. Knapton, Catalogue of the Pictures at Althorpe and Wimbledon Belonging to the Late Hon.ble Mr. Spencer, 1746.

**Knipping 1939/40** | John B. Knipping, De iconografie van de contra-reformatie in de Nederlanden, 2 Bde, Hilversum 1939/40.

**Knüttel 1966** | Brigitte Knüttel, Spielende Kinder bei einer Herkulesgruppe: Zu einer Tugendallegorie von Adriaen van der Werff, in: Oud Holland 81/1966, S. 245–258.

**Köhler 2004** | Bettina Köhler, Die Erfindung des Boudoirs im 18. Jahrhundert: ein neuer Ort für anbetungswürdige Geschöpfe? In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 61/2004, S. 227–236.

**Kort 2004** | J. C. Kort, Het archief van de familie Van Slingelandt 1438–1868, Den Haag 2004.

**Korthals Altes 2003** | Everhard Korthals Altes, De verovering van de internationale kunstmarkt door de zeventiende-eeuwse schilderkunst: enkele studies over de verspreiding van Hollandse schilderijen in de eerste helft van de achttiende eeuw, Leiden 2003.

**Kramm 1857/64** | Chistiaan Kramm, De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, 6 Bde, Amsterdam 1857/64.

**Krempel 2000** | Léon Krempel, Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634–1693), Petersberg 2000.

**Kretschmar 1966** | F. G. L. O. van Kretschmar, Ferdinand Bol in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum Antwerpen 1966, S. 215–217.

**Kronig 1914** | J. O. Kronig, A Catalogue of the Paintings in the Collection of Sir Frederick Cook. II. Dutch and Flemish Schools, London 1914.

**Kruijswijk/Nesse 2005** | Marita Kruijswijk, Marie-Anneke Nesse, Nederlandse jaarfeesten en hun liederen door de eeuwen heen, Hilversum 2005.

**Krysmanski 1999** | Bernd Krysmanski, Hogarths 'A Rake's Progress' als 'Anti-Passion' Christi: Ein Erklärungsversuch II, in: Lichtenberg Jahrbuch 1999, S. 113–160.

**Kunsthändler Kat. 2003** | Dutch and Flemish Old Master Paintings. Johnny van Haeften, London 2003.

**Kuyper 1984** | Wouter Kuyper, Dichtung und Wahrheit in tekeningen van Adriaan Dortsman en Pieter Roman, in: Bulletin KNOB 83/1984, S. 241–293.

**Landwehr 1970** | John Landwehr, Romeyn de Hooghe (1645–1708) as book illustrator: a bibliography, Amsterdam 1970.

**Langedijk 1992** | Karla Langedijk, Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galerie degli Autoritratti der Uffizien in Florenz, Florenz 1992.

**Langhans e. a. 1973/93** | Edward A. Langhans e. a. (Hg.), A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians [...] and Other Stage Personnel in London, 1600–1800, 16 Bde, Carbondale [IL], 1973/93.

**Larsen 1964** | Erik Larsen, A Self-Portrait by Schalcken, in: Oud Holland 79/1964, S. 78–79.

**Lasius 1987** | Angelika Lasius, Quiringh Gerritsz. Van Brekelenkam, Diss. Georg-August-Universität Göttingen 1987.

**Lauts 1990** | Jan Lauts, Karoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung, Karlsruhe 1990.

**Le Blanc 1847** | Charles Le Blanc, Catalogue de l'Œuvre de Jean-Georges Wille. Graveur, Leipzig 1847.

**Le Comte 1702** | Florent le Comte, Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et graveure: ou introduction à la connaissance des plus beaux arts, figurés sous les tableaux, les statues et les estampes, Brüssel ²1702 (¹1699/1700).

**Leithäuser 1889** | Gustav Leithäuser, Die Gemälde-Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft, Hamburg 1889.

**Lemmens 1982** | Gerard Th. M. Lemmens, Godfried Schalckens Allegorie op de Vrede van Nijmegen, in: Numaga 29/1982, S. 110–115.

**Leuschner 1997** | Eckhard Leuschner, Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1997.

**Levin 1887/88** | Theodor Levin, Noch ein Wort in Sachen des Städelschen Instituts, in: Kunstchronik 23/1887/88, Sp. 252–258, 281–290.

**Levin 1910** | Theodor Levin, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg III, in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins 23/1910, S. 1–185.

**Lewis 1979** | Frank Lewis, Simion Pietersz. Verelst, „The God of Flowers", Leigh-on-Sea 1979.

**Lingenauber 1988** | Galerie Lingenauber: Old Master Paintings and Drawings, Düsseldorf 1988.

**Lothe 1994** | José Lothe, L'œuvre gravé de François et Nicolas de Poilly d'Abbeville, graveurs parisiens du XVII[e] siècle, Paris 1994.

**Loughman 1992** | John Loughman, Een stad en haar kunstconsumptie: openbare en privé-verzamelingen in Dordrecht, 1620–1719, in: Ausst. Kat. Dordrecht 1992, S. 34–64.

**Loughman/Montias 2000** | John Loughman, John Michael Montias, Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses, Zwolle 2000.

**Lunsingh Scheurleer/Fock/van Dissel 1987** | Theodoor H. Lunsingh Scheurleer, C. Willemijn Fock, A.J. van Dissel, Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht II, Leiden 1987.

**Lütke Notarp 1998** | Gerlinde Lütke Notarp, Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. Und 17. Jahrhunderts, Münster 1998.

**Lydius 1647** | Jacobus Lydius, Historie der beroerten van Engelandt [...], Dordrecht 1647.

**Mägder 1995** | Susanne Mägder, Jakob Johann Nepomuk Lyversberg, Kaufmann und Kunstsammler, in: Kier/Zehnder 1995, S. 193–204.

**Mai 1993** | Ekkehard Mai (Hg.), Das Kabinett des Sammlers, Gemälde vom XV. bis XVIII. Jahrhundert, Köln 1993.

**Marks 1981** | Arthur S. Marks, Assembly at Wanstead House, in: Philadelphia Museum Bulletin 77/1981, S. 2–15.

**Martens 1994** | Caspar Martens, Jan Stolker (1724–1785). Een herontdekte bundel tekeningen, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1994.

**Martin 1913** | Wilhelm Martin, Gerard Dou ; des Meisters Gemälde in 247 Abbildungen, Stuttgart 1913.

**Martin 1935/36** | Wilhelm Martin, De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw, 2 Bde, Amsterdam 1935/36.

**Matthey 2002** | Ignaz B. M. Matthey, Vincken moeten vincken locken: vijf eeuwen vangst van zangvogels en kwartels in Holland, Haarlem/Hilversum 2002.

**Meadows 1988** | Anne Meadows, Collecting Seventeenth-Century Dutch Painting in England, 1689–1760, Ph.D. diss, University College London, London 1988.

**Meige 1900** | Henry Meige, Histoire et Iconographie medicale: Les urologues, in: Archives générales de medicine, Mai/Juni 1900.

**Michel 2005** | Patrick Michel, Caroline Luise von Baden, „die hessische Minerva" als vorbildliche „Kunstsammlerin", in: Pierre Rosenberg, Ausst. Kat. Poussin, Lorain, Watteau, Fragonard. Französische Meisterwerke des 17. Und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen, Ostfildern-Ruit 2005, S. 64–74.

**Michel 2010** | Patrick Michel, Peinture et plaisir. Les goût picturaux des collectioneneurs parisiens au XVIIIe siècle. Rennes 2010.

**Michel 2014** | Eva Michel, „Vielleicht die schönste und erlesenste in Europa." Die Sammlung Herzog Alberts von Sachsen-Teschen, in: Christof Metzger, Eva Michel (Red.), Ausst. Kat. Die Gründung der Albertina. Zwischen Dürer und Napoleon, Albertina, Wien 2014, S. 13–33.

**Miedema 1989** | Hessel Miedema, Philips Angels Lof der Schilderkonst, Oud Holland 103 (1989), S. 181–222.

**Mielke 1975** | H. Mielke, Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus Veteris et Novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38/1975, S. 29–83.

**Moes 1897/1905** | Ernst Wilhelm Moes, Iconographia Batava; beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord Nederlanders in vorige eeuwen, 2 Bde, Amsterdam 1897/1905.

**Moes 1913** | Ernst Wilhelm Moes, Het Kunstkabinet van Valerius Röver te Delft, in: Oud Holland 31/1913, S. 4–15 mit Beilage: Roever-Inventar (Catalogus van mijne Schilderijen met de prijzen ...), S. 16–24.

**Moes/Van Biema 1909** | Ernst Wilhelm Moes und Eduard van Biema, De nationale konst-gallerij en het Koninklijk Museum: bijdrage tot de geschiedenis van het Rijksmuseum, Amsterdam 1909.

**Moffit 1987** | John F. Moffit, „La femme à la puce": The textual background of Seventeenth-Century Painted „Flea Hunts", in: Gazette des Beaux-Arts 110/1987, S. 99–103.

**Moiso-Diekamp 1987** | Cornelia Moiso-Diekamp, Das Pendant in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1987.

**Moltke 1994** | Joachim Wolfgang Graf von Moltke, Arent de Gelder, Dordrecht 1645–1727, Doornspijk 1994.

**Montias 1987** | John Michael Montias, Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art, in: Art History 10/1987, S. 455–466.

**Montias 1991** | John Michael Montias e. a., A Postscript on Vermeer and His Milieu, in: The Hoogsteder Mercury, 12/1991, S. 42–52.

**Montias 1991a** | John Michael Montias, Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam: An Analysis of Subjects and Attributions, in: David Freedberg, Jan de Vries (Hg.), Art in History, History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture, Santa Monica 1991, S. 331–372.

**Montijn 2006** | Ileen Montijn, Tussen stro en veren: het bed in het Nederlandse interieur, Wormer 2006.

**Moor 2001** | Janny de Moor, The Flattest Meal – Pancakes in Dutch Lowlands, in: Haralan Walker (Hg.), The Meal. Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery 2001, S. 67–80.

**Moseley-Christian 2012** | Michelle Moseley-Christian, Marketingé Mary Magdalene in Early Modern Northern European Prints and Paintings, in: Erhardt/Morris 2012, S. 399–419.

**Muizelaar/Phillips 2003** | Klaske Muizelaar, Derek Phillips, Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age. Paintings and People in Perspective, New Haven/London 2003.

**Muller 1853** | Frederik Muller, Beschrijvende catalogus van 7000 portretten, van Nederlanders [...], Amsterdam 1853.

**Müller Hofstede 1988** | Justus Müller Hofstede, Artificial Light in Honthorst and Terbrugghen: Form and Iconography, in: Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland. Beiträge eines Symposions aus Anlass der Ausstellung Holländische Malerei in neuem Licht, Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 23. bis 25. März 1987, Braunschweig 1988, S. 13–44.

**Munt 1997** | Annette Munt, The Impact of the Rampjaar on Dutch Golden Age Culture, in: Dutch Crossing 21, 1997, S. 3–51.

**Murray 1894** | Charles Fairfax Murray, Catalogue of Pictures at Welbeck Abbey, and in London, London 1894.

**Nagler 1845** | Georg Kaspar Nagler, Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 15, Leipzig 1845.

**Nagler 1871** | Georg Kaspar Nagler, Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler [...], München 1871.

**Naumann 1978** | Otto Naumann, Frans van Mieris as a Draughtsman, in: Master Drawings, 16/1978, S. 3–34, 71–96.

**Naumann 1981** | Otto Naumann, Frans van Mieris the Elder (1635–1681), Doornspijk 1981.

**Nelemans 2006** | Arie Nelemans, Hic conditur, Amsterdam 2006.

**Neumeister 2003** | Mirjam Neumeister, Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. Und 17. Jahrhunderts: Ikonographische und Koloristische Aspekte, Petersberg 2003.

**Nicolson/Wright 1974** | Benedict Nicolson, Christopher Wright, Georges de la Tour, London 1974.

**Nieuwenhuys 1834** | Christianus Johannes Nieuwenhuys, A Review of the Lives and Works of some of the Most Eminent Painters with Remarks on the Opinions and Statements of Former writers, London 1834.

**Nisser 1927** | Wilhelm Nisser, Michael Dahl and the Contemporary Swedish School of Painting in England, Uppsala 1927.

**Nobel 2012** | Arjan Nobel, Besturen op het platteland: Cromstrijen 1550–1780, Zutphen 2012.

**Noordervliet 2003** | Nelleke Noordervliet, Nederland in de Gouden Eeuw, Zwolle 2003.

**Oesterreich 1764** | Matthias Oesterreich, Beschreibung der Königlichen Bildergalleri (sic!) und des Kabinets im Sans-Souci, Potsdam 1764.

**Onnekink 2007** | David Onnekink, The Anglo Dutch Favorite. The Career of Hans Willem Bentinck, 1$^{st}$ Earl of Portland (1649–1709), Aldershot/Burlington [VT] 2007.

**Ormrod 2003** | David Ormrod, The Rise of Commercial Empires: England and the Netherlands in the Age of Mercantilism, 1650–1770, Cambridge/New York 2003.

**Overvoorde 1899** | J. C. Overvoorde, Catalogus van de prentverzameling der gemeente Dordrecht, Dordrecht 1899.

**Overvoorde 1908** | J. C. Overvoorde, De collectie De la Court, in: Jaarboekje voor Geschiedenis en Oudheidkunde van Leiden en Rijnland 5/1908, S. 154–176.

**Owen 1990** | Hugh Owen, The Lowther Family: Eight Hundred Years of „A Family of Ancient Gentry and Worship", Chichester 1990.

**Palmen 1998** | E. Palmen, Hoofdstuk 11. De politieke elite, in: W. Frijhoff e. a. (Red.), Geschiedenis van Dordrecht van 1572 tot 1813, Hilversum 1998, S. 211–220.

**Parthey 1864** | Gustav Parthey, Deutscher Bildersaal, 2 Bde, Berlin 1864.

**Pauli 1907** | Gustav Pauli, Katalog der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen, Bremen 1907.

**Pauwels 1984** | Henri Pauwels et al., Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Departement Oude Kunst, inventariscatalogus van de oude schilderkunst, Brüssel 1984.

**Pelou 1980** | Jean-Michel Pelou, Amour precieux, amour galant (1654–1675). Essai sur la representation de l'amour dans la litterature et la societé mondaine, Paris 1980.

**Perger 1854** | Anton Ritter von Perger, Die Kunstschätze Wien's in Stahlstich, nebst erläuterndem Text, Triest 1854.

**Pestilli 1993** | Livio Pestilli, The Burner of the Midnight Oil. A Caravaggesque Rendition of a Classic 'Exemplum'. An Unrecognized Self-Portrait by Michael Sweerts?", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56/1993, S. 119–133.

**Petterson 2000** | Einar Petterson, Amans Amanti Medicus: Das Genremotiv „Der ärztliche Besuch" in seinem kulturhistorischen Kontext, Berlin 2000.

**Philippi 1901** | Adolf Philippi, Die Blüte der Malerei in Holland, Leipzig 1901.

**Pigage 1778** | Nicolas de Pigage, La Galerie Electorale De Dusseldorff, Basel 1778.

**Pigler 1974** | Andor Pigler, Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 3 Bde, Budapest $^{2}$1974.

**Plinius 2007** | C. Plinius Secundus d.Ä. Naturkunde, Lat.-Dt., Buch XXXV: Farben-Malerei-Plastik. Hg. u. übers. von R. König in Zusammenarbeit mit G. Winkler, Düsseldorf $^{3}$2007.

**Püttmann 1843** | Hermann Püttmann, Kunstschätze und Baudenkmäler am Rhein (von Basel bis Holland). Ein Leitfaden für reisende Kunstfreunde, Mainz 1843.

**Raat 2010** | Alexander johannes Petrus Raat, The life of governor Joan Gideon Loten (1710–1789), Hilversum 2010.

**Rademaker 1999** | Cornelis Simon Maria Rademaker, Leven en werk van Gerardus Joannes Vossius (1577–1649), Hilversum 1999.

**Ramdohr 1792** | Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Studien zur Kenntniss der schönen Natur, der schönen Künste, der Sitten und der Staatsverfassung auf einer Reise nach Dänemark, Bd. 1, Hannover 1792

**Raupp 1984** | Hans-Joachim Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim/New York 1984

**Rehorst 1995/96** | Chris Rehorst, Confrerie Pictura und Haagsche Teekenacademie. Zur Geschichte der Akademie in Den Haag, in: Ausst. Kat. Götter und Helden für Berlin; Gemälde und Zeichnungen von Augustin und

Matthäus Terwesten Schloss Charlottenburg, Berlin/Brandenburg 1995/96, S. 24–27.

**Renger 1977** | Konrad Renger, Sine Cerere et Baccho Friget Venus, in: Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis 24/1976/78, S. 190–203.

**Richardson 2011** | Todd M. Richardson, Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth Century Netherlands, Farnham Surrey 2011.

**Robbins 2002** | Louise E. Robbins, Elephant Slaves and Pampered Parrots: Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris. Baltimore, 2002.

**Roberts 1998** | Benjamin Roberts, Through the keyhole: Dutch Child-rearing practices in the 17th and 18th century, Hilversum 1998.

**Roche 1905** | D. Roche, Correspondance de Russie, in: Gazette des Beaux-Arts 37/1905, S. 411–424.

**Roefs 2013** | Sanne Roefs, Mattheus Mzn van den Broucke, in: D.C.M. Raemaekers (Hg.), A kaleidoscope of maritime perspectives, Groningen 2013, S. 159–169.

**Roethlisberger 1993** | Marcel G. Roethlisberger, Abraham Bloemaert and His Sons. Paintings and Prints. Doornspijk 1993.

**Roland 1963** | B. Roland, Das letzte Selbstbildnis von Godfried Schalcken, Weltkunst 33.3/1963, S. 10–11.

**Romein 2001** | Ed Romein, Knollen en citroenen op de Leidse kunstmarkt: over de rol van kwaliteit in de opkomst van de Leidse fijnschilderstijl, in: De zeventiende eeuw, 17/2001, S. 75–94.

**Roscam Abbing 1993** | M. Roscam Abbing, De schilder en schrijver Samuel van Hoogstraten 1627–1678, Leiden 1993.

**Rosenberg/Slive/ter Kuile 1966** | Jakob Rosenberg, Seymour Slive, Engelbert Hendrik ter Kuile, Dutch Art and Architecture 1600–1800, Harmondsworth 1966.

**Rowland 1994** | David Rowland: The nocturne: development of a new style, in: Jim Sampson (Hg.), The Cambridge Companion to Chopin, Cambridge 1994, S. 32–49.

**Sadie 1998** | Julie Anne Sadie, Companion to Baroque Music, Dent 1998.

**Šafařik/Milantoni 1990** | Eduard A. Šafařik, Gabriello Milantoni, Domenico Fetti, Mailand 1990.

**Sanders 2013** | George P. Sanders, Het present van staat: de gouden ketens, kettingen en medailles verleend door de Staten-Generaal, 1588–1795, Hilversum 2013.

**Sandrart 1675** | Joachim von Sandrart, Der Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Zweyter Theil, Nürnberg 1675.

**Santore 1997** | Cathy Santore, The tools of Venus, in: Renaissance Studies 11/1997, S. 179–207.

**Schaarschmidt 1902** | Friedrich Schaarschmidt, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, Düsseldorf 1902.

**Schaller 1795** | J. Schaller, Beschreibung der königl. Haupt- und Residentstadt sammt allen darin befindlichen Sehenswürden Merkwürdigkeiten, Bd. 2, Prag 1795.

**Schavemaker 2010** | Eddy Schavemaker, Eglon van der Neer (1635/36–1703). His Life and His Work, Doornspijk 2010.

**Schavemaker 2005** | Eddy Schavemaker, One Hundred Master Paintings, Noortman Master Paintings, Maastricht 2005

**Schavemaker 2006** | Eddy Schavemaker, Copy and Paste in the work of Eglon van der Neer. Some thoughts on eclecticism, in: E. Mai (Red.), Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln 2006, S. 247–262.

**Scheffer 1883/84** | J. H. Scheffer, De „Rijkdom" van 's-Gravenhage in 1742, in: Algemeen Nederlandsch Familieblad 1/1883, 2/1884.

**Schiller 2010** | Noël Schiller, Desire and dissimulation – laughter as an expressive behavior in Karel van Mander's 'Den grondt der edel vry schilder-const' (1604), in: Netherlands Yearbook for History of Art 60/2010, S. 83–107.

**Schmidt 1986** | Cornelis Schmidt, Om de eer van de familie. Het geslacht Teding van Berkhout 1500–1950, Amsterdam 1986.

**Schmuhl 2012** | Ivonne Schmuhl, Das Inkarnat in der griechischen Malerei, in: RIHA Journal 61/2012, www.riha-journal.org/articles/2012/2012-oct-dec/schmuhl-inkarnat/8.7.13.

**Schnackenburg 2003** | Sophie Schnackenburg, Studium und Inspiratio: Godfried Schalcken's Gemälde Kunstbetrachtung bei Lampenlicht (um 1680/85) im Spannungsfeld ikonographischer Tradition und zeitgenössischer Kunsttheorie, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 54/2003, S. 185–217.

**Schotel 1844** | Gilles Dionysius Jacobus Schotel, Jean Diodati, Den Haag 1844.

**Schotel 1857** | Gilles Dionysius Jacobus Schotel, De Illustre School te Dordrecht, Utrecht 1857.

**Schotel 1869** | Gilles Dionysius Jacobus Schotel, Het oud-hollandsch huisgezin der zeventiende eeuw, Haarlem 1868.

**Scott 1937** | Hugh Arthur Scott, London's First Concert Room, in: Music & Letters 18/1937, S. 379–390.

**Seidel 1996** | Katrin Seidel, Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie. Hildesheim/Zürich/New York 1996.

**Sheridan le Fanu 1880** | Joseph Sheridan le Fanu, A Strange Event in the Life of Schalken the Painter, in: The Purcell Papers, 3 Bde, London 1880.

**Sheridan le Fanu 1973** | Joseph Sheridan le Fanu, Ein Bild des Malers Schalken, übersetzt von Friedrich Polakovics, Frankfurt 1973.

**Šíp 1963** | Jaromír Šíp, Úvaha o žanrovém malířství [Überlegungen zur Genremalerei], in: Výtvárné umění 13/1963, S. 89–105.

**Slatkes/Franits 2007** | Leonard J. Slatkes, Wayne Franits, The Paintings of Hendrick ter Brugghen 1588–1629, Amsterdam/Philadelphia 2007.

**Slg. Kat. Harrach 1856** | Anton Gruss, Verzeichnis der gräflich Harrach'schen Gemälde-Gallerie zu Wien, Wien 1856.

**Slg. Kat. Harrach 1897** | Eduard Gerisch, Catalog der Erlaucht Gräflich Harrach'schen Bildgallerie Wien, Wien 1897.

**Slg. Kat. Harrach 1926** | Hermann Ritschel, Katalog der Erlaucht Gräflich Harrachschen Gemälde=Galerie in Wien, Wien 1926.

**Slg. Kat. Harrach 1960** | Günther Heintz, Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie, Wien 1960.

**Slg. Kat. Hudtwalcker 1861** | Erläuternder Catalog der Gemälde-Sammlung von Nicolaus Hudtwalcker in Hamburg, Hamburg 1861.

**Slg. Kat. Hudtwalcker 1854** | Catalog der Gemälde-Sammlung von Nicolaus Hudtwalcker in Hamburg, Hamburg 1854.

**Slg. Kat. London 2003** | Julius Bryant, Kenwood. Paintings in the Iveagh Bequest, New Haven/London 2003

**Slg. Kat. Lyversberg 1837** | Catalog der Lyversberg'schen Gemälde-Sammlung in Cöln, Köln 1837.

**Slg. Kat. Manchester 1965** | F. G. Grossmann, Catalogue of Paintings and drawings from the Assheton Bennett Collection, Mmanchester 1965

**Slg. Kat. Orleans 1727** | Catalogue des Tableaux Flamands du Cabinet de feu S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orleans, Paris 1727.

**Slg. Kat. Speck von Sternburg 1998** | Herwig Guratzsch (Hg.), Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler, Leipzig 1998.

**Slg. Kat. Stockholm 1978** | Sten Karling, The Stockholm University Collection of Paintings, Stockholm 1978.

**Slg. Kat. van Dedem 2012** | Peter Sutton, Dutch & Flemish Paintings. A Supplement. The Collection of Willem Baron van Dedem, London 2012.

**Sluijter 1988** | Eric Jan Sluijter, 'Een volmaekte schildery is al seen Spiegel van de natuer': Spiegel en spiegelbeeld in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, in: Nico J. Bredeeroo (Hg.), Ooog in oog met de spiegel, Amsterdam 1988, S. 146–163.

**Sluijter 1988/89** | Eric Jan Sluijter, Een stuk waerin een jufr. voor de Spiegel van Gerrit Douw, in: Antiek 23/1988/89, S. 150–161.

**Sluijter 1991** | Eric Jan Sluijter, Over fijnschilders en 'betekenis': Naar aanleiding van Peter Hecht, De Hollandse fijnschilders, in: Oud Holland, 105/1991, S. 50–63.

**Sluijter 1993** | Eric Jan Sluijter, De lof der schilderkunst: over schilderijen van Gerrit Dou (1613–1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642, Hilversum 1993.

**Sluijter 1998** | Eric Jan Sluijter, Vermeer, Fame, and Female Beauty: The Art of Painting, in: Ivan Gaskell, Michiel Jonker (Hg.) Vermeer Studies, Washington 1998, S. 265–283.

**Sluijter 1999** | Eric Jan Sluijter, Emulating sensual beauty. Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt, in: Simiolus 27/1999, S. 4–45.

**Sluijter 2000** | Eric Jan Sluijter, Venus, Visus and Pictura, in: ders., Seductress of sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age, Zwolle 2000.

**Sluijter 2005** | Eric Jan Sluijter, Over 'rapen' en wedijver in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, in: De zeventiende eeuw 21/2005, S. 267–292.

**Sluijter 2006** | Eric Jan Sluijter, Rembrandt and the Female Nude, Amsterdam 2006.

**Smith 1833** | John Smith, Godfrey Schalcken, in: ders., A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters, Bd. 4, London 1833.

**Smith 1842** | John Smith, Godfrey Schalcken, Supplement to Smith 1833, London 1842.

**Smuts 1991** | R. Malcolm Smuts, The Court and Its Neighborhood: Royal Policy and Urban Growth in the

Early Stuart West End, in: Journal of British Studies 30/1991, S. 117–149.

**Snoep 1968/69** | Derk P. Snoep, Een 17[de] eeuws liedboek met tekeningen van Gerard ter Borch de Oude en Pieter en Roeland van Laer, in: Simiolus 3/1968/69, S. 77–134.

**Snoep-Reitsma 1973** | Ella Snoep-Reitsma, Chardin and the bourgeois ideals of his time, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 24/1973, S. 147–243.

**Sonntag 2006** | Stephanie Sonntag, Ein ‚Schau-Spiel' der Malkunst, München/Berlin 2006.

**Spence 2000** | Craig Spence, London in the 1690s; A Social Atlas, London 2000.

**Staring 1950–1951** | Adolph Staring, Portretten van den Koning-Stadhouder, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 3, 1950–1951, S. 151–196.

**Stechow 1965** | Wolfgang Stechow, Über das Verhältnis zwischen Signatur und Chronologie bei einigen holländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift Dr. h. c. Eduard Trauscholdt zum siebzigsten Geburtstag am 13. Januar 1963, Hamburg 1965, S. 111–117.

**Stemper 1997** | Annelise Stemper, Die Medaillen der Pfalzgrafen und Kurfürsten bei Rhein, Worms 1997.

**Stewart 1978** | Alison G. Stewart. Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art, New York 1978.

**Stewart 1983** | J. Douglas Stewart, Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait, Oxford 1983.

**Stewart 1990** | J. Douglas Stewart, Before Rembrandt's „Shadow" fell: Lievens, Van Dyck and Rubens: Some Reconsiderations, in: Hoogsteder Mercury 11/1990, S. 42–47.

**Stoichita 2008** | Victor I. Stoichita, The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock, Chicago 2008.

**Stolberg 2009** | Michael Stolberg, Die Harnschau: eine Kultur- und Alltagsgeschichte, Frankfurt 2009.

**Stone 1980** | Lawrence Stone, The Residential Development of the West End of London in the Seventeenth Century, in: B. C. Malament (Hg.), After the Reformation: Essays in Honor of J. H. Hexter, Philadelphia 1980, S. 167–212.

**Strauven 1862** | Karl Strauven, Über künstlerisches Leben und Wirken in Düsseldorf bis zur Düsseldorfer Maler-Schule unter Direktor Schadow, Düsseldorf 1862.

**Stroe 1848** | J. Stroe, Ms. Catalog over de Malerier og Kobberstik, som findes i den kgl. Samling paa Fredensborg, 1848.

**Styrienski 1913** | Casimir Styrienski, La galerie du Régent Philippe, Duc d'Orleans, Paris 1913.

**Sullivan 1984** | Scott A. Sullivan, The Dutch Gamepiece, Totowa-Montclair 1984.

**Sumowski 1983** | Werner Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler Bd. 3, Landau 1983.

**Sutton 1980** | Peter Sutton, Pieter de Hooch, Ithaca 1980.

**Swartley 1917** | Stanley Simpson Swartley, The Life and Poetry of John Cutts, Philadelphia 1917.

**Sylvius 1729** | Samuel Sylvius, Gedigten, 2 Bde, Den Haag 1729.

**Talley 1983** | M. Kirby Talley, „Small, Usuall, and Vulgar Things": Still-Life Painting in England 1635–1760, in: The Volume of the Walpole Society 49/1983, S. 133–223.

**Taylor 1995** | Paul Taylor, Dutch Flower Painting 1600–1720, New Haven/London 1995.

**Ten Houte de Lange 1993** | C. E. G. ten Houte de Lange, Het geslacht Collot d'Escury: de geschiedenis van een hugenotenfamilie 1560–1993, Den Haag. 1993.

**Terwesten 1770** | Pieter Terwesten, Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, Den Haag 1770.

**Terwesten 1770a** | Pieter Terwesten, Catalogus van een gedeelte van't vorstelyk cabinet schildereyen, van zyne doorl. Hoogheid den Heere Prince van Orange en Nassau [...], Den Haag 1770.

**Thaarup 1828** | Frederik Thaarup, Kopenhagen und Umgegend, Kopenhagen 1828.

**Thieme/Becker 1907/50** | Ulrich Thieme and Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde, Leipzig 1907/50.

**Thornbury 1887/93** | George Walter Thornbury, Old and New London, a Narrative of Its History, Its People, and Its Place, 6 Bde, London 1887/93.

**Thullier 1973** | Jacques Thullier, L'opera complete di Georges de la Tour, Mailand 1973.

**Tilmouth 1957/58** | Michael Tilmouth, Some Early London Concerts and Music Clubs, 1670–1720, in: Proceedings of the Royal Musical Association 84[th] Sess., 1957/58, S. 13–26.

**Tilmouth 1961** | Michael Tilmouth, Calendar of References to Music in Newspapers Published in London and the Provinces (1660–1719), in: R. M. A. Research Chronicle 1/1961, S. II–VII, 1–107.

**Tipton 2006** | Susan Tipton, „La passion mia per la pittura". Die Sammlungen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716) in Düsseldorf im Spiegel seiner Korrespondenz, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 57.3/2006, S. 71–331.

**Tomalin 2003** | Claire Tomalin, Samuel Pepys, The Unequalled Self, London 2003.

**Treitschke 1869** | Heinrich von Treitschke, Die Republik der vereinigten Niederlande, Berlin 1869.

**Tümmers 1975** | Horst-Johs Tümmers (Hg.), Verzeichnis der Kataloge und Führer kunst- und kulturgeschichtlicher Museen in der Bundesrepublik Deutschland und in Berlin (West), Bd. 1: Kataloge und Führer der Berliner Museen, Berlin 1975.

**Uffenbach 1754** | Johann Georg Schelhorn (Hg.); Herrn Zacharias Conrad von Uffenbach Merckwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland, 3. Teil, Ulm 1754.

**Upmark 1900** | Gustaf Upmark, Ein Besuch in Holland 1687 aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d. J., in: Oud Holland 18/1900, S. 199–210.

**Vácha 2012** | Štěpán Vácha, Der Hauptaltar für den Veitsdom: Eine kaiserliche Kunststiftung im Sakralbereich, in: Lubomír Konečný (Hg.), Hans von Aachen in Context, Prag 2012, S. 179–188.

**Valdivieso 1973** | Enrique Valdivieso, Pintura Holandesa del Siglo XVII en Espanã, Valladolid 1973.

**Van 't Riet 2006** | A. J. J. van 't Riet, Sij wilden gereddet zijn, maer sij wilden wel meester blijven. De ambachtsheer Cornelis van Aerssen en de redding van Ter Aar, in: M. Eben, P. Wagenaar (Red.), De cirkel doorbroken. Met nieuwe ideeën terug naar de bronnen. Opstellen over de Republiek, Leiden 2006, S. 56–70.

**Van Aerssen 1902** | Artikel: Van Aerssen, in: Adelsarchief. Jaarboek voor den Nederlandschen adel 3/1902, S. 166–196.

**Van de Pol 2010** | Lotte C. van de Pol, The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth Century Dutch Prostitution, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 2/2010.

**Van der Muelen 1887** | J. C. van der Muelen, De registers der graven in de Kloosterkerk te 's-Gravenhage, in: Algemeen Nederlandsch Familieblad 4/1887, S. 59–64.

**Van der Tol/Rottink/Keeman 2002** | A. van der Tol, H. J. Rottink, J.N. Keeman, Chirurgie in de Beeldende Kunst in Nederland, Amsterdam 2002.

**Van Deursen 2010** | Arie Theodorus van Deursen, Bavianen en slijkgeuzen, Franeker [4]2010.

**Van Duinen 2008** | Herman A. van Duinen, Dordrecht, Dordtse Canon en het geslacht Diodati, in: Oud Dordrecht 1/2008.

**Van Effen 1889** | Justus van Effen, De Hollandsche Spectator. Eene bloemlezing van een en tachtig vertoogen [...], Groningen 1889.

**Van Eijnden/Van der Willigen 1816/40** | Roeland van Eijnden, Adriaan van der Willigen, Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst, 4 Bde, Haarlem 1816/40.

**Van Gelder/Jost 1985** | Jan G. van Gelder, Ingrid Jost, Jan de Bisschop and his icones & paradigmata: classical antiquities and Italian drawings for artistic instruction in seventeenth century Holland, Doornspijk 1985.

**Van Gool 1750/51** | Johan van Gool, De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen, 2 Bde, Den Haag 1750/51.

**Van Hoogstraten 1678** | Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt: verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen, Rotterdam 1678.

**Van Kretschmar 1964** | Frederik Gerhard Lodewijk Oswald van Kretschmar, De registers van de „Dutch Chapel Royal", St. James's Palace, Westminster, in: Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie 1964, S. 223–253.

**Van Lennep 2014** | Henrick S. van Lennep, Genealogie van de Familie Teding van Berkhout, Naarden 2014.

**Van Mander 1604** | Karel van Mander, Wtlegghingh op den metamorphosis, in: Het schilder-boeck, Haarlem 1604.

**Van Niererken 1981** | G. van Niekerken, Het geslacht Beens te Breda, in: De Nederlandsche Leeuw 98/1981, Sp. 387–405.

**Van Nierop 1990** | H. K. F. van Nierop, Van ridders tot regenten, Amsterdam 1990.

**Van Rijen 2000** | Jean-Pierre van Rijen, Zilver en zilversmeden uit de Baronie van Breda, Breda 2000.

**Van Rijn 1925** | W. A. van Rijn, De grafzerken in de Ned. Hervormde kerk te Pernis, in: De Nederlandsche Leeuw 43/1925, Sp. 217.

**Van Selm 2005** | Bert van Selm, Book Sales Catalogues in the Dutch Republic, 1599–1800, Leiden 2005.

**Van Slingelandt 2008** | Artikel: Van Slingelandt, in: Nederland's adelsboek 93/2008, S. 199–226.

**Van Valkenburg 1971** | C.C. van Valkenburg, Het regentengeslacht (Le Leu) de Wilhem, in: Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie 25/1971, S. 132–180.

**Van Westrienen 2007** | A. Frank-van Westrienen, Het schoolschrift van Pieter Teding van Berkhout, Hilversum 2007.

**Van't Zelfde 2007** | Reinier van't Zelfde, Een duik in het verleden. Zwemmen in de zeestiende, zeventiende en achttiende eeuw, in: RKD Bulletin 2007, S. 26–29.

**Vanhaelen/Bronwen 2013** | Angela Vanhaelen, Wilson Bronwen Wilson (Hg.), The Erotics of Looking: Early Modern Netherlandish Art, West Sussex 2013.

**Veen 1985** | Henk Th. van Veen, Tuscan Visitors for Adriaen van der Werff, in: Hoogsteder-Naumann Mercury, 2/1985, S. 29–35.

**Vermeir 2005** | Koen Vermeir, The magic of the magic lantern (1660–1700) – on analogical demonstration and the visualization of the invisible, in: The British Journal for the History of Science 38/2005, S. 127–159.

**Verschoor 1974** | E. G. Verschoor, Geslachten Verschoor en Van der Schoor in de omgeving van Charlois, in: De Nederlandsche Leeuw 91/1974, Sp. 296–357.

**Vertue 1937/38** | George Vertue, Vertue's Notebook A.y. y. [British Museum Add. MS. 23.073], in: The Volume of the Walpole Society 26/1937/38, pp. 1–92.

**Vertue 1929/30a** | George Vertue, Vertue's Notebook A. j. [British Museum Add. MS. 21.111], in: The Volume of the Walpole Society 18/1929/30, S. 22–80.

**Vertue 1929/30b** | George Vertue, Vertue's Notebook A. b. [British Museum Add. MS. 23.069], in: The Volume of the Walpole Society 18/1929/30, S. 81–161.

**Vertue 1931/32a** | George Vertue, Vertue's Notebook A. g. [British Museum Add. MS. 23.070], in: The Volume of the Walpole Society 20/1931/32, S. 1–93.

**Vertue 1931/32b** | George Vertue, Vertue's Notebook, A.q. 1731–1736, [British Museum Add. Ms. 23.071] in: The Volume of the Walpole Society 20/1931/32, S. 94–158.

**Vertue 1935/36** | George Vertue], Vertue's Notebook A.q. [British Museum Add. MS. 23,071], in: The Volume of the Walpole Society 24/1935/36, S. 1–100.

**Veth 1884/87** | Gerradys H. Veth, Godfried Schalcken, in: F.D.O. Obreen, Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis 6/1884/87), S. 1–2.

**Veth 1892** | Gerradys H. Veth, Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders xxxii: Godefridus Schalcken, in: Oud Holland 10/1892, S. 1–16.

**Vieillard 1903** | Camille Vieillard, L'urologie et les médicins urologues dans la medicine ancienne, Paris 1903.

**Vogtherr 2005** | Christoph Vogtherr, Die Auswahl von Gemälden aus den preußischen Königsschlössern für die Berliner Gemäldegalerie im Jahr 1829, in: Jahrbuch der Berliner Museen 47/2005, S. 61–105.

**Voorsteegh 1992** | Ineke Voorsteegh, Tekeningen uit eigen bezit. Dordrechts Museum informatief, Dordrechts Museum 1992.

**Walpole 1762** | Horace Walpole, Anecdotes of Painting in England; With Some Account of the Principal Artists [...]. Collected by the Late Mr. George Vertue, London 1762.

**Warner 1928/²1975** | R. warner, Dutch and Flemish Flower and Fruit Painters of the XVIIth and XVIII Centuries, London 1928/²1975.

**Wessely 1887** | Joseph Eduard Wessely, John Smith. Verzeichniss seiner Schabkunstblätter, Hamburg 1887

**Wessely 1889** | Joseph Eduard Wessely, Jacob Gole: Verzeichnis seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter, Hamburg 1889.

**Westermann 1997** | Mariët Westermann, The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century, Zwolle 1997.

**Weststeijn 2012** | Arthur Weststeijn, Commercial Republicanism. The political thought of Johan & Pieter de la Court, Leiden/Boston 2012.

**Weststeijn 2013** | Thijs Weststeijn (Hg.), The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627–1678), Painter, Writer, and Courtier, Amsterdam 2013.

**Weststeijn 2013a** | Thijs Weststeijn, Samuel van Hoogstraten, the First Dutch Novelist?, in: Weststeijn 2013, S. 183–207.

**Weyerman 1729/69** | Jacob Campo Weyerman, De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen, 4 Bde, Den Haag/Dordrecht 1729/69.

**Wheelock 1995** | Arthur Wheelock Jr., Vermeer & The Art of Painting, New Haven/London 1995.

**White 1982** | Christopher White, The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, Cambridge/New York 1982

**Whyman 1999** | Susan E. Whyman, Sociability and Power in Late Stuart England. The Cultural Worlds of the Verneys 1660–1720, Oxford, 1999.

**Wieseman 2002** | Marjorie E. Wieseman, Caspar Netscher and Late Seventeenth-century Dutch Painting. Doornspijk 2002.

**Wieseman 2004** | Marjorie E. Wieseman, Paper Trails: Drawings in the Work of Caspar Netscher and His Studio, in: Volker Manuth, Axel Rüger (Hg.), Collected Opinions; Essays on Netherlandish Art in Honour of Alfred Bader, London 2004, S. 248–261.

**Wildenberg 1998** | Ivo W. Wildenberg, Johan & Pieter de la Court (1622–1660 & 1618–1685). Bibliografie en receptiegeschiedenis, gids tot de studie van een oeuvre, Amsterdam 1998.

**Willigen/Meijer 2003** | A. van der Willigen, Fred G. Meijer, A Dictionnary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils 1525–1725, Leiden 2003.

**Willis 1731** | Amold Willis, Komelis van Koeverdens en andere dichtlievende Ledigheit, Rotterdam 1731.

**Wind 1978** | Barry Wind, Close Encounters of the Baroque Kind: Amatory Paintings by Terbrugghen, Baburen, and La Tour, in: Studies in Iconography 4, 1978, S. 115–124.

**Woodall 1996** | Joanna Woodall, Love is in the Air – Amor as motivation and message in seventeenth-century Netherlandish painting, in: Art History 19/1996, S. 208–246.

**Woodall 2000** | Joanna Woodall: Wtewael's Perseus and Andromeda – looking for love in seventeenth-century Dutch painting, in: Caroline Arscott, Katie Scott (Hg.), Manifestations of Venus: Art and Sexuality, Manchester 2000, S. 39–68.

**Wright 1976** | Christopher Wright, Old Master Paintings in Britain, London 1976.

**Wright 1980** | Christopher Wright, Paintings in Dutch Museums, Amsterdam 1980.

**Wright 1989** | Christopher Wright, Dutch Painting in the Seventeenth Century; Images of a Golden Age in British Collections, London 1989.

**Wuestman 1995** | Gerdien Wuestman, The Mezzotint in Holland: „Easily Learned, Neat and Convenient", in: Simiolus 23, 1995, S. 63–89.

**Wuestman 1998** | Gerdien Wuestman, De Hollandse schilderschool in prent; Studies naar reproduktiegrafiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw, Proefschrift, Universiteit Utrecht, 1998

**Wundemann 1803** | J. C. F. Wundemann, Meklenburg, in Hinsicht auf Kultur, Kunst und Geschmack, 2. Theil, Schwerin & Wismar 1803

**Würbs 1864** | Karl Würbs, Verzeichniss der Gräflich Nostitz'schen Gemälde-Galerie in Prag, Prag 1864.

**Wurzbach 1910** | Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 2, Wien/Leipzig 1910.

**Yalcin 2013** | Fatma Yalcin, Van Hoogstraten's Success in Britain, in: Weststeijn 2013, S. 161–181.

**Ydema 1991** | Onno Ydema, Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings 1540–1700, Leiden 1994.

**Ziskin 2012** | Rochelle Ziskin, Collecting and Social Identity in Early 18th century Paris, Pennsylvania State University 2012.

**Zuckert 2009** | Rachel Zuckert, Sculpture and Touch. Herder's Aesthetics of Sculpture, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 67/2009, S. 285–299.

# Abbildungsnachweis

**Aachen** Kat. Nr. 38 (Anne Gold, Aachen)

**Amersfoort** Abb. 33 (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed)

**Amsterdam** Kat. Nr. 28, 31, 44, 68, 70, 78; Abb. 8, 17; Abb. Kat. Nr. 5.1, 7.1, 10.1, 12.1, 15.1, 19.2, 22.1, 29.1, 57.2, 59.1, 60.1, 69.1; Abb. 35, 36 (Rijksmuseum); Abb. Kat. Nr. 39.2 (Amsterdam Museum, bruikleen Backer Stichting)

**Antwerpen** Abb. Kat. Nr. 39.1 (Royal Museum for Fine Arts Antwerp © www.lukasweb.be – Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens)

**Basingstoke** Abb. 22 (Willis Museum)

**Berlin** Kat.Nr. 17, 18, 21 (bpk/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Annette Fischer/Heike Kohler), 19 (bkp/Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Jörg Anders), 25, 63 (bpk/Staatliches Museum Schwerin/Elke Walford), 26, 41 (Hamburger Kunsthalle/bpk Fotonachweis: Elke Walford), 64, 65 (bpk/Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Elke Estel/Hans-Peter Klut), 74 (bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen); Abb. Kat. Nr. 17.1 (bpk/RMN – Grand Palais/Paris, Musée du Louvre/Jean-Gilles Berizzi (70122326), 19.1 (bpk/Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Jörg P. Anders), 28.1 (bpk/Alte Pinakothek), 32.1 (bpk/Hamburger Kunsthalle/Christoph Irrgang), 65.1. (bpk/The Metropolitan Museum of Art); Abb. 30 (© Hamburger Kunsthalle/bpk; Foto: Christoph Irrgang), Abb. 32 (bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen), 41 (bpk/The Metropolitan Museum of Art)

**Braunschweig** Abb. Kat. Nr. 20.1; Abb. 37 (Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Museumsfotograf)

**Bridlington** Kat. Nr. 53 (Sewerby Hall Museum and Art Gallery)

**Brüssel** Abb. 40 (© Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels/photo: J. Geleyns/Ro scan)

**Cambridge** Abb. 28; Abb. Kat. Nr. 1.1, 33.2 (© Fitzwilliam Museum), 27.1 (Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Belinda L. Randall from the collection of John Witt Randall, R5988, Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College)

**Carcassonne** Abb. Kat. Nr. 48.1 (Musée des Beaux-Arts)

**Den Bosch** Kat. Nr. 10 (Loan Cultural Heritage Agency of the Netherlands, on loan to Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch. Photo: Peter Cox)

**Den Haag** Kat. Nr. 16, 45, 46, 68; Abb. Kat. Nr. 16.1 (Mauritshuis, Den Haag); Kat. Nr. 36, 37; Abb. 5, 6, 11, 15; Abb. Kat. Nr. 35.1, 38.1, 47.1, 47.2, 55.1 (RKD – Netherlands Institute for Art History/Stichting Iconographisch Bureau), 30.1 (Museum Bredius, Den Haag); Kat. Nr. 30, 39; Abb. 13 (Hoogsteder & Hoogsteder)

**Dordrecht** Kat. Nr. 3, 7, 8, 51, 55; Abb. 1, 2, 3, 9, 12, 14; Abb. Kat. Nr. 3.1, 51.1 (Dordrechts Museum); Abb. 7 (Regionaal Archief Dordrecht)

**Dresden** Kat. Nr. 13 (Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Elke Estel/Hans-Peter Klut); Abb. Kat. Nr. 23.1 (Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Foto: Elke Estel)

**Dublin** Kat. Nr. 15 (Photo © National Gallery of Ireland NGI.476)

**Edinburgh** Kat. Nr. 71 (Scottish National Gallery)

**Florenz** Kat. Nr. 80, 81, 82; Abb. Kat. Nr. 78.1 (Ex S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze – Gabinetto Fotografico)

**Frankfurt** Kat. Nr. 11, 57 (Städel Museum/ARTOTHEK)

**Haarlem** Abb. Kat. Nr. 21.1 (Teylers Museum)

**Hagerstown/Maryland** Abb. Kat. Nr. 4.1 (Washington County Museum of Fine Arts)

**Kassel** Kat. Nr. 33, 66, 67, 77 Abb. Kat. Nr. 67.1 (Museumslandschaft Hessen Kassel)

**Kew** Abb. 20 (The National Archives)

**Köln** Kat. Nr. 4; Abb. Kat. Nr. 16.2, 57.1 (©WRM & FC, Foto: Dieter Bongartz), 29 (Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln); Abb. Kat. Nr. 16.2 (© Rheinisches Bildarchiv Köln, 1982, rba_c004910), 24.1 (Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, 1976/1980, rba_c000088)

**Kopenhagen** Kat. Nr. 73, 76 (© SMK Photo)

**Leamington Spa** Kat. Nr. 5 (Leamington Spa Art Gallery and Museum)

**Leiden** Kat. Nr. 40 (Museum de Lakenhal), Abb. Kat. Nr. 41.1, 49.1 (Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek)

**London** Kat. Nr. 20, 22, 58, Abb. 38 (© The National Gallery, London); Abb. Kat. Nr. 14.1, 70.1 (© The Trustees of the British Museum), 54.1 (© Historic England); Abb. 4,39; Abb. Kat. Nr. 77.1 (The Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015); Abb. 29; Abb. Kat. Nr. 58.1 (Richard Green Gallery), 54.1 (Kenwood House)

**Los Angeles** Abb. 34, 44 (The J. Paul Getty Museum)

**Middelburg** Kat. Nr. 42, 43 Abb. Kat. Nr. 42.1, 42.2 (Collectie Zeeuws Museum, photo: Ivo Wennekes)

**München** Abb. Kat. Nr. 26.1 (Kunsthandel Xaver Scheidwimmer)

**Minneapolis** Abb. Kat. Nr. 74.1 (Minneapolis Institute of Arts, The Putnam Dana McMillan Fund 71.78)

**Naples/FL** Kat. Nr. 12, 32 (The Rose-Marie and Eijk van Otterloo Collection)

**New York** Kat. Nr. 14, 24, 47, 52, 54, 59, 79; Abb. 43; Abb. Kat. Nr. 31.1 (The Leiden Collection); Kat. Nr. 61 (Sotheby's); Abb. 21 (Otto Naumann, Ltd.)

**Nimwegen** Kat. Nr. 56 (Museum Het Valkhof)

**Oxford** Kat. Nr. 34 (© Ashmolean Museum, University of Oxford); Abb. 18 (Bodleian Library, Oxford University)

**Paris** Abb. Kat. Nr. 53.1 (Bob P. Haboldt & Co.), 56.1 (Bibliothèque nationale de France)

**Philadelphia** Abb. 27 (Philadelphia Museum of Art, The John Howard McFadden Collection, 1928)

**Pommersfelden** Abb. Kat. Nr. 79.1 (Kunstsammlung Graf von Schönborn, Schloss Weissenstein)

**Prag** Kat. Nr. 27, 60, 62 (Národní galerie v Praze, Photo: David Stecker)

**Raleigh** Kat. Nr. 23 (North Carolina Museum of Art)

**Sevenoaks/Kent** Abb. 16 (Chevening House)

**Rohrau** Kat. Nr. 75 (Graf Harrach'sche Familiensammlung, Schloss Rohrau NÖ)

**Rotterdam** Kat. Nr. 9, 35, 48, 72 (Photo: Peter Ebben)

**Stockholm** Abb. Kat. Nr. 34.1 (Photo: Erik Cornelius/Nationalmuseum)

**St. Petersburg** Abb. Kat. Nr. 18.1 (Photograph @ The State Hermitage Museum/photo by Vladimir Terebenin Stockholm)

**Syracuse/NY** Kat. Nr. 6; Abb. 24 (Wayne and Linnéa Franits)

**Toronto** Abb. Kat. Nr. 52.1 (The Art Gallery of Ontario)

**Turin** Abb. Kat. Nr. 11.1 (Galleria Sabauda)

**Utrecht** Kat. Nr. 49, 50 (c./o Marina Aarts, Photo: Patrick van Bergen)

**Washington** Abb. 42 (Courtesy National Gallery of Art)

**Whitehaven** Abb. 19 (Cumbria Archive Service)

**Wien** Kat. Nr. 1, 2 (Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Wien); Abb. 31 (Albertina)

*Alle nicht nachgewiesen Abbildungen stammen aus Privatbesitz oder dem Archiv des Museums. Sollten versehentlich Bilder verwendet sein, deren Urheberrechtsinhaber sich nicht ausreichend berücksichtigt fühlen, bitten wir höflichst um Mitteilung, um unseren Pflichten nachzukommen.*

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

**Schalcken – *Gemalte Verführung***

des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, Köln, vom 25. September 2015 bis 24. Januar 2016

und

**Schalcken – *De kunst van het verleiden***

im Dordrechts Museum, Dordrecht, vom 21. Februar bis 26. Juni 2016.


**Ausstellung**

*Direktor*
Marcus Dekiert

*Konzeption & Kuratierung*
Anja K. Sevcik

*Ausstellungsmanagement*
Barbara Trier

*Didaktik*
Stephanie Sonntag, Luisa Senkowsky

*Presse & Marketing*
Stefan Swertz, Laurens Lamberty

*Verwaltung*
Karin Heidemann, Jil Kirch, Sabine Kuchenbecker, Sarah Schreib, Yeliz Toptas

*Registrar*
Reinhard Rasch

*Veranstaltungsmanagement*
Ingrid Lohre

*Konservatorische Betreuung*
Thomas Klinke, Ruth Klinkhammer, Caroline von Saint-George, Iris Schaefer

*Gemälde- & Graphikverwaltung*
Bruno Breuer, Dieter Bongartz

*Übersetzungen*
Malcolm Green

*Ausstellungsaufbau*
Bruno Breuer, David Owsianik, Grzegorz Polecki

*Haustechnik*
Michael Franke, Hansgeorg Hüser, Michael Schirpke

*EDV-Technik*
Tobias Nagel

*Grafikdesign & Ausstellungsdesign*
ssp formfaktor, Köln

*Lichtdesign*
Philips Lighting, Mayulé O. Torres López, Luc van der Poel

**Katalog**

*Herausgeber*
Anja K. Sevcik

*Textredaktion*
Anja K. Sevcik

*Bildredaktion*
Luisa Senkowsky

*Übersetzungen aus dem Englischen*
Susanne H. Karau, Sabine Rieger

*Übersetzungen aus dem Niederländischen*
Susanne H. Karau

*Verlagslektorat*
Erwin Tivig, Astrid Koke

*Gestaltung & Produktion*
Rainer Maucher,
Verlagsbüro Wais & Partner, Stuttgart

Gefördert von:

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

PHILIPS

FREUNDE Wallraf-Richartz-Museum Museum Ludwig

Hoogsteder & Hoogsteder

Kooperationspartner

Dordrechts Museum


*Umschlagabbildung:* Brieflesendes Mädchen bei Kerzenlicht, Kat. Nr. 64
*Rückseite:* Junge Dame vor dem Spiegel, Kat. Nr. 29; Junge mit Pfannkuchenmaske, Kat. Nr. 26
*Frontispiz:* Kat. Nr. 5; *Trennerseiten:* S. 12/13: Kat. Nr. 68; S. 14: Kat. Nr. 3; S. 36: Kat. Nr. 71; S. 50: Kat. Nr. 29; S. 72: Kat. Nr. 60; S. 86/87: Kat. Nr. 2; S. 89: Kat. Nr. 1; S. 111: Kat. Nr. 11; S. 125: Kat. Nr. 21; S. 157: Kat. Nr. 34; S. 183: Kat. Nr. 42; S. 235: Kat. Nr. 65; S. 277: Kat. Nr. 73


Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet abrufbar über http://www.dnb.ddb.de





Lithographie: Zanotto/Brisotto, Tezze di Piave, Italien
Druck und Bindung: PrintConsult, München

www.belser-verlag.de

ISBN 978-3-7630-2721-7

Wallraf das Museum
WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM & FONDATION CORBOUD

Ein Museum der Stadt Köln

*Mit 19 Jahren zieht es Godefridus Schalcken (1643–1706) in die Werkstatt von Gerrit Dou, dem berühmten Rembrandt-Schüler und Begründer der Leidener Feinmalerei. Die illusionistische Malweise der Leidener Schule prägt sein Schaffen, doch spektakuläre Lichteffekte und ein sprühender Bildwitz machen Schalckens Gemälde einzigartig.*

*Dordrecht, London und Den Haag waren weitere Stationen seiner beeindruckenden Karriere. Fürstliche Auftraggeber wie der Florentiner Großherzog Cosimo III de' Medici oder Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf verschafften Schalcken internationalen Ruhm.*

*Elegante Porträts, alle Sinne ansprechende Genregemälde und erzählfreudige Historien: Schalcken beherrschte alle Gattungen und Formate. Das stimmungsvolle Kerzenlicht wurde zu seinem künstlerischen Markenzeichen.*

Der Katalog zur weltweit ersten Ausstellung seines Werkes präsentiert facettenreich Virtuosität, Sinnlichkeit und Brillanz seiner Kunst, die den Betrachter unmittelbar in ihren Bann zieht.

ISBN 978-3-7630-2721-7

9 783763 027217